anxa
87-B
8877

VACKRARE VARDAGSVARA

SVENSKA SLÖJDFÖRENINGENS

FÖRSTA

PROPAGANDAPUBLIKATION

UTGIVEN TILL SVENSKA MÄSSAN I GÖTEBORG

1919

S-19-1

dB

SVENSKA

SLÖJDFÖRENINGENS FÖRSTA

PROPAGANDAPUBLIKATION

För oss är skönheten icke längre blott förströelse. Ännu mindre är den förströelse för en privilegierad klass. — — För oss är skönheten en andlig kraft som genomtränger alla ting, en arvedel till vilken var och en födes, ett tillstånd som var och en kan uppnå — mer eller mindre, beroende på hans kraft eller läggning.

Ashbee, Where the great city stands.

Til syvende og sidst er der kun to ting, som der spørges om her i verden: det er ejendommelighed og fortrinlighed. Skal et lille land bestå i verdenskampen, må det hævde sig ved disse. Det må adskille sig fra andre ved særlige egenskaber, det må overgå de andre ved på sine områder at frembringe det ypperste. Hvor alt hvad der hedder massevirkning er udelukket, må man hævde sig ved kvaliteten.

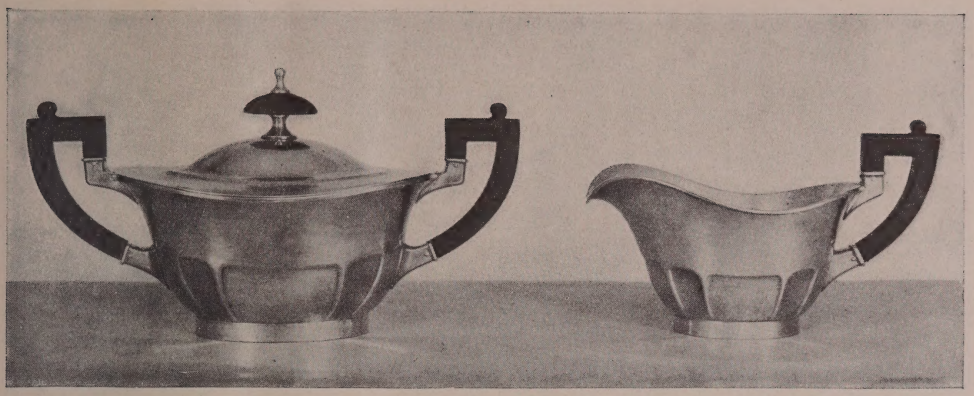
Edv. Lehmann. Lighedens land.

RÄTTELSER

I en del av upplagan finnas *felaktigheter*.

Underskrifterna till bilderna å sidorna 30 och 31 samt 42 och 43 äro ombytta.

Sid. 41 bildunderskriften står Pukebergs glasbruk, skall vara Reijmyre glasbruk.



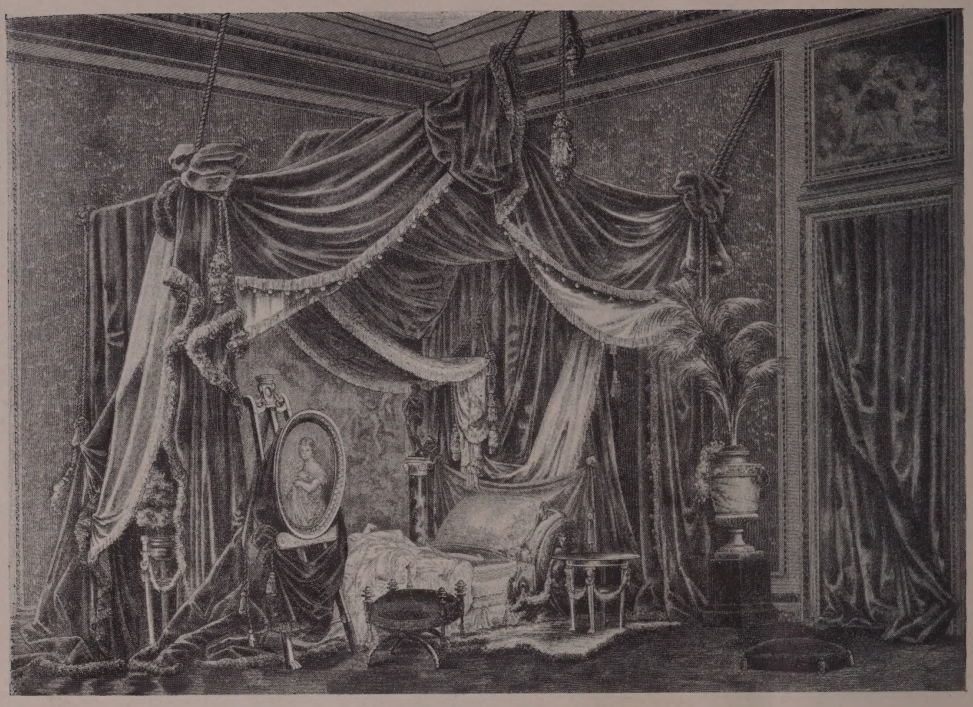
Sockerskål och gräddkanna av silver. Guldsmedsbolaget, Stockholm.

I.

ÄR SMAKEN OLIKA?

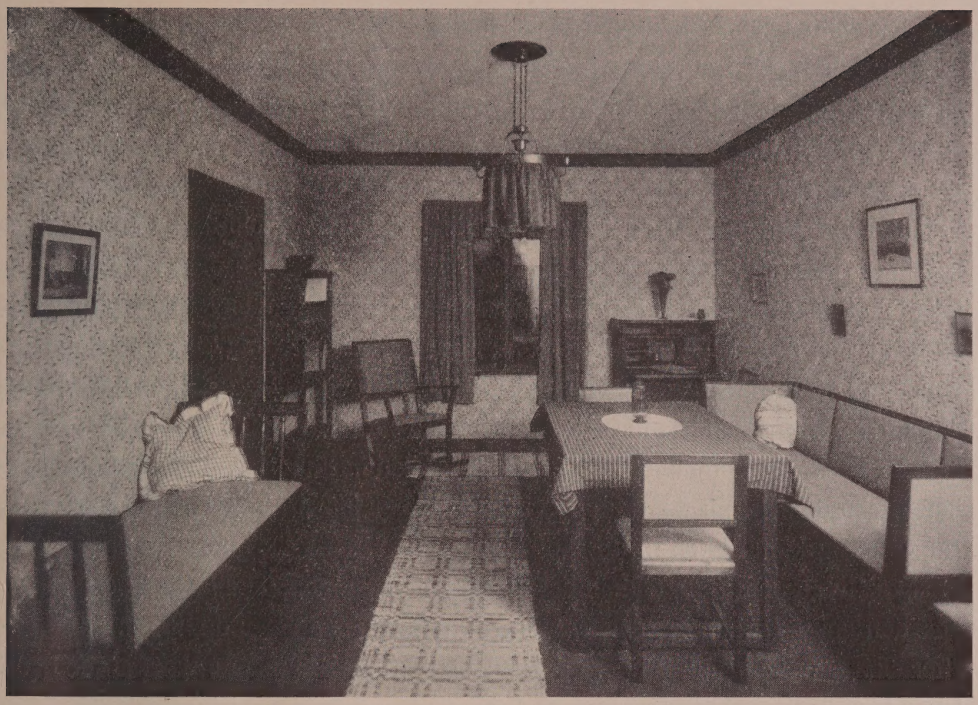
Smaken är olika, säger man, och vill därmed ha varje diskussion om smakfrågor bragt ur världen på förhand. Är det så? Finns det något för alla personer vackert eller är det, som är vackert för den ene, fult för den andre?

Att smaken i varje fall är föränderlig behöver ju ej bevisas, då detta framgår av den historiska utvecklingen, som låtit den ena stilen efterträda den andra i människornas sympati. Men man kunde tänka sig att det funnes en linje efter vilken man kunde dela de olika historiska stilarna i vackra eller fula. Mycket talar för detta. Om vi tänka på de bildade i vår tid eller åtminstone de estetiskt intresserade, så skola vi finna hur de knappast ha ord nog starka för att fördöma konstslöjden och arkitekturen från 1850-talet till omkring sekelskiftet. På minussidan ligger också en god del av 1500- och 1600-talets möbler och målarkonst, för högantiken är man ganska likgiltig. På plussidan däremot vad möbler och konsthantverk beträffa i främsta rummet tiden 1780—1830, gustaviansk stil, empire och borgerlig empire, för skulpturen medeltid och tidig



Fransk rumsinteriör från 1880-talet.

antik samt primitiva utomeuropeiska kulturer, överhuvud allt vad primitivt heter, således också allmogekonst. Smakomdömena äro synnerligen bestämda och absoluta, och man får lätt den uppfattningen att det som nu klandras är något absolut fult. För 20 år sedan voro förhållandena rakt motsatta, det som nu är lägst stod då högst i aktning. Samma motsats kan man träffa på i dag. Två personer inför samma föremål kunna ha rakt motsatta åsikter, en slipad kristallvas befinnes av den ene vara oerhört vacker, av den andre avskyvärd. Vem har rätt? Svar: i viss mån båda. — Hur kommer nu detta sig? — Det är något som vid diskussioner i smakfrågor aldrig klaras upp, nämligen att vackert ej betyder detsamma i alla situationer. Att säga något är vackert, är att säga att det har egenskaper som göra oss glada, tillfredsställda, stämma oss till ro och så. Det berättas om Strindberg, då han en gång flyttade till ett hyrt rum någonstans på Östermalm i Stockholm och kom in i sitt rum och fick syn på bordduken,



Rum av Uno Åhren å Svenska Slöjdföreningens hemutställning.

en mycket simpel turkisk imitation som hans följeslagare fann förfärlig, att han utropade: "Nej så vackert, det är ju hela Orienten!" Och detta intryck var så starkt att det hade till följd sagospelet Abu Casems tofflor.

Det måste vara något oklart i vår bedömning av vad som är vackert eller fult. Vi mena alltid något annat, nämligen att det vackra föremålet har vissa egenskaper som vi sätta värde på, att det fula saknar dem. Den ene tycker om praktfullt, dyrbart, övervinnelse av materialsvårigheter, gnistrande glans, lysande färger. För denne är den facettslipade kristallskålen vacker. Den andre vill i stället ha enkelhet, praktiskhet, gedigenhet i material och framhävande av materialets karaktär, då måste kristallskålen vara ful och ett enkelt blåst eller mycket litet slipat glas med stora släta ytor idealet.

Då skulle man alltså för den ene tillverka facettslipade praktglas, för den andre blåsta enkla och en välförsedd affär sålunda tillfredsställa alla önskningar

och föreställningar från esteter. Det orätta i det ena skulle man ej alls bry sig om. Smaken är ju olika . . . Den slutsatsen, ofta dragen, är dock något för hastig. Vi skola tänka tanken till slut. *Varför* vill den ene ha prakt, men den andre enkelhet? Och vad är det för prakt den ene vill ha, vad för enkelhet den andre? Där ligger frågan. Formerna äro icke absoluta, men tillkomma icke heller av en tillfällighet. Det existerar ett nödvändigt samband mellan dem och den tids politiska och sociala karaktär, under vilken de kommo till. Den prakt i kristallskålen, som den ene älskar, är en avläggare av den prakt som en gång skapades för att förhärliga 1600-talets enväldiga konungamakt, den enkelhet i 1830-talsmöbeln, som den andre älskar och som han vill reproducera i vår tid, är utslaget av den tidens borgarstånds smak, det borgarstånd som då började taga befälet i samhället i stället för konung och adel. 1830-talsstilen har blivit symbol för borgerligheten, och då man nu talar om borgerliga möbler har man mest den i tankarna. En enväldig konung, en mäktig adel kunde ha råd till slösande prakt; det föll av sig själv att borgaren, då han bestämde samhällstonen, icke imiterade smaken hos den makt han nyss socialt besegrat, utan skapade sig en stil och en smak efter sina egna omständigheter, avsedd att vara det synliga uttrycket för hans levnadsvillkor.

Så har det varit genom alla tider. Förändringen mellan tidevarven består i förändrade politiska, ekonomiska och sociala förhållanden, de yttra sig som i allt annat också i förändringar av smaken. *Tidevarvens smak* är alltså olika. Men inom samma tid består, som var man kan se om han besöker ett konstslöjd- eller kulturmuseum, *i stort sett* en och samma smak. Dock med någon olikhet för samhällsklasserna, allmogens stil skilde sig alltid något från de högre klassernas, var alltid något efter i utveckling och levde liksom på rester av dem. Adelns smak torde ha stannat vid 1700-talets; då samhälls- och smakledningen övertogs av borgarna, ville adeln helt naturligt ej följa med.

Men nu har denna regel brutits. Nu bryta sig imitationer av alla möjliga stilar mot varandra, det nya och originella kan knappast observeras annat än av den särskilt intresserade. Det nya är en liten minoritets smak.

Hur kommer nu detta sig?

Helt enkelt därav att samhällsutvecklingen dels brutit klasskillnaderna, så att borgaren har både moralisk rättighet och ekonomisk möjlighet att skaffa sig

samma prydnadsföremål som adelsmannen, samt vidare därpå att maskintekniken gjort detta möjligt även för ekonomiskt svaga genom att för billigt pris kunna framställa imitationer av sådana varor som förr i världen fordrade månader av dagsverken. Detta — vi ha övervunnit klasskillnaderna, våra maskiner kunna imitera det handgjorda, kunna hemma hos oss göra vad Ostindiska kompaniet måste hämta i Kina, vi kunna fournera alla behov, kristallkronor åt grosshandlaren, gipshundar åt torparen, orientaliska mattor åt arbetarens bästa rum, turkiska divaner åt ungkarlen, stridsyxor åt bantunegrerna och dansmasker åt australvildarna — detta måste givetvis skapa en allmän stolthet över den nya stora förmågan att kunna imitera och nivellera allting, och sätta imitation av barock, av renässans, kinesiskt porslin och orientaliska mattor över åstadkommandet av svenska bruksföremål för svenska medborgare i början av 1890-talet. Så har "det vackra" under den nyss gångna tidsepoken och till stor del ännu kommit att bli lika med det imiterade.

Begreppet taget i vidsträcktaste bemärkelse, icke bara så att en svensk mattfabrik imiterade Turkiet, att emalj imiterar porslin, järn trä, nickel silver o. s. v., o. s. v. utan också att det ena föremålet imiterar det andra, en buffé en husfasad, ett bläckhorn en snäcka, en gjutjärnskamin en kakelugn, en trädgårdssoffa av järn en dito av trä, en fågelklo med kula ett handtag, en tapet en gobelin med flera exempel i det oändliga.

Det är klart att det är något ruttet i detta. Det är klart att personer, som i sina bruksföremål fordra vederhäftighet och sanning framför annat, måste stötas bort av detta och anse att den industri, som vållat en sådan felriktning av den allmänna smaken, måste vara något med skönheten oförenligt.

Således: Smaken är nu så olika, därför att de principer efter vilka formgivning nu sker icke äro enhetliga, därför att individerna ha helt olika fordringar på det vackra. Om man återigen kunde få till stånd enhetlighet i produktionen, skulle säkerligen också smaken gestalta sig enhetligare.

Men med enhetlig smak uppstår också enhetlighet över formen i hela samhället. Detta är den djupare betydelsen av satsen

VACKRARE VARDAGSVAROR.

Fajans av Emil Olsson-Ollers, Uppsala-Ekeby.

2.

INDUSTRI OCH SKÖNHET

Vi funno att det var 1800-talets blomstrande teknik, som gav åt detta och vår tid dess prägel av smakens rotlöshet, allmänt ointresse för det vackra, men intresse för andra egenskaper som imitation, teknisk fulländning och dylikt. Man skulle nog kunna säga att under 1800-talet intresset för konst överhuvud slappnade, d. v. s. för konsten betraktad som samhällsangelägenhet. För skönhetsvännen av den gamla skolan är det därför alldeles klart att det var den växande tekniska förmågan och de nya produktionsmetoderna, industrin och maskinerna, som förfulade samhället. Följaktligen måste man för att åter få vackra varor predika krig mot maskinerna och återuppväcka det avdöda hantverket. Industri och skönhet gå aldrig ihop.

Är det så? Låt oss undersöka saken.

Skillnaden mellan vår tid, maskinernas tid, och den gamla är ur vår synpunkt trefaldig. Dels förbröt den nya sig på naturen: den lade stora fabriker med rykande skorstenar i leende nejder, raka järnvägar i stället för de behagfullt slingrande landsvägarna, höga och ändamålsenligt konstruerade men prosaiska

Stengods från Höganäs-Billesholms aktiebolag.

järnvägsbroar över fridfulla och vackra dalar. Den lät elektriska kraftledningar telefonstänger, motorbåtar, kort sagt en mängd faktorer sammansvära sig för att förstöra naturen. Dels förbröt sig den nya tiden mot själva arbetets natur, arbetarnas villkor. Det är naturligtvis ingen tillfällighet att arbetarrörelsen uppkom samtidigt med industrialismen, ty låt vara att arbetarna haft små löner förut, så hade de dock en smula arbetsglädje. Den förstördes helt och hållet med maskinerna, ty i maskinens följe kom arbetsfördelningen. Det gamla handarbetet i de små verkstäderna försvann mestadels, i stället kommo stora fabriker, där arbetarna stodo dag ut och dag in vid maskiner som ständigt tillverkade en och samma detalj. Maskinens döda färdighet kunde naturligtvis icke åstadkomma den vackra prägeln av det med intresse framställda handarbetet, där det vackra just ligger i handens arbete. Slutligen förbröt sig vår tid i många avseenden mot förnuftet. Hantverkarens yrkeserfarenhet satte vissa gränser för smakförändringarna inom hans yrke, lät han en viss detalj bli alltför vidlyftig, förändrade han konstruktionen alltför radikalt, begagnade han alltför olika material stötte hans strävan på tekniskt motstånd. Hans verkstads medel och hans handfärdighet tillät honom då icke att gå så långt han möjligen velat. Då sätta maskinen, ångan och den elektriska kraften in. De kunna allt. De kunna göra de märkligaste konstruktioner, de kunna imitera kostbara material i billig form, de kunna

sammanställa saker som handen icke kan o. s. v. Men då de göra detta, förlora produkterna den logik, den självklarhet i stil, teknik och material som de förut haft. Därav oron, föränderligheten, falskheten hos en massa moderna varor. De ge sken av att vara som de gamla, men äro det inte[1].

Av detta skulle följa att skönheten och den moderna produktionen icke skulle kunna förenas.

Det är rätt att, så länge det var fråga om god smak i *gammal* mening, detta inte kunde gå för sig. Men denna gamla smak kan naturligtvis aldrig helt återupplivas, dels därför att forna dagars levnadsförhållanden aldrig kunna återkomma, dels därför att maskinen i allmänhet tillverkar en vara billigare än handen. Och det ekonomiska bestämmer ju produktionen.

Men en modern skönhet, vår tids smak.

Då vi nu ha maskiner, låt oss då i stället för att med dem imitera gamla tiders och teknikers varor söka åstadkomma varor med för maskinprodukten karaktäristisk form. Det skulle då bliva den nya tidens smak, som säkerligen komme att omfattas av alla. Låt oss icke imitera gammal form, men låt oss med våra nya tekniska hjälpmedel få fram en ny.

Men hur skall då denna nya form se ut, frågar man. För att fullt ärligt kunna ge något besked i den frågan, centralfrågan som alla vilja ha svar på, för att icke nöja mig med några programfraser utan söka ett förnuftigt svar, måste jag för en stund gå in på den en smula abstrakta frågan om formens förhållande till tekniken.

Teknik och form stå fientliga mot varandra så tillvida som teknikens strävan är att övervinna formens hinder. En teknisk förbättring består, åtminstone på det mekaniska området, i besegrandet av något materiellt hinder, en klumpig detalj blir smidigare och bättre lämpad för sitt ändamål. Låt oss tänka på vinnandet av nya hastigheter. Då man nått så långt i konstruktionen av benzinmotorer att man kunde begagna dem för att driva fordon, hade man dock icke automobilens nuvarande ideala form färdig. Det är en lång väg från den med motor försedda hästdroskan till 1919 års modell. Faktiskt har formens anpassning efter det tekniska ändamålet och den stora hastigheten gått saktare än teknikens erövring av desamma. Ett annat exempel. Hur länge dröjde det

[1] Jmfr H. van de Velde, Die drei Sünden wider die Schönheit.

inte innan man gjorde luftskeppet trubbigt fram och spetsigt bak, ehuru man teoretiskt visste att det så bättre skulle övervinna luftmotståndet?

Så är hävdvunnen form — här som i livets flesta förhållanden — något *konventionellt* som skall övervinnas. Det är detta som gör problemet konstens förhållande till industrin så vanskligt att lösa — men som dock förklarar det. En mängd personer hålla på den gamla formen och tycka att det nya är fult. I vårt fall: maskinprodukterna skulle få hantverkets gamla former. Så sade man förr. Därför måste man misslyckas i sin strävan att göra industriprodukterna vackra.

Men de moderna förespråkarna för ett samarbete mellan industri och konst vilja principiellt *icke* tillföra maskinprodukterna någon svunnen tids eller någon förlegad tekniks skönhetsformer.

För en gångs skull är inom konsten smakfrågan en förståndsfråga. Vad det nu gäller är att tillföra industrien den moderna formen. Vårt formkrav är ett sanningskrav, i det vi vilja förhindra sådana former, som tillhörde hantverket och ofta stodo i samband med dettas teknik men som äro främmande för maskinerna, och i stället skapa en med dessas teknik mera överensstämmande form. Liksom ett handgjort föremåls utseende är starkt beroende av de verktyg jag använder, så har också maskinen i de flesta fall vissa former som ligga mer till för sig än andra. Det gäller att söka reda på dessa former, söka att renodla dem, befria dem från onödigheter och på så sätt komma till den moderna formen. Men vad är då den moderna formen? Jo, den moderna formen är en indirekt frukt av tidens teknik. Tidens teknik står klarast fram i ingenjörsprodukterna, i de nya formvärden som bildas genom de nya byggnadsmaterialen järn och betong. De bästa av våra konstnärer och arkitekter vilja efter förmåga frigöra maskinprodukterna från sådan form som inte hör ihop med dem och i stället bringa deras former i överensstämmelse med den moderna teknikens. När man nu ser problemet som en tvekamp mellan gammalt och nytt, kan man liksom dela industrien i två läger, det konservativa och det radikala. Till det radikala lägret höra de områden, där tekniken till den grad har trängt sig igenom, att den själv får bestämma sin form. Dessa läger äro grupperade med centrum i järn- och betongbyggnaderna, där uteslutande den räknade nyttan och därav följande förnuftig och följdriktig uppfattning fått bestämma formen, där alltså produkterna tillverkats uteslutande med den avsikten att så omedelbart som möjligt anpassa sig efter sina behov. I sådana fall är den

konservativa formen helt och hållet bortelimínerad. I denna värld av de tekniska uppfinningarna, maskinerna och de rationellt utan tanke på formen gjorda bruksföremålen, är som *van de Velde* säger, ingenting fult. Det som 1800-talets skönhetsivrare förbannade såsom skönhetsfientligt, tekniken, är för oss skönhetsalstrande. Det vore löjligt att förneka att t. ex. de föremål, som tillverkas av optiska och elektriska industrier, hygieniska apparater, kirurgiska instrument, en hel del metallverktyg, äro det konsekventaste uttrycket för modern skönhet. Det är också numera en allmänt erkänd sak att de betong- och järnbyggnader, som bjuda de ur statisk synpunkt elegantaste lösningarna, i de flesta fall också bjuda dem ur formsynpunkt. Vad är då konsekvensen av detta? Ingen annan än den, att den nya tekniken har skaffat fram en egen form, en modern form, som föregående tid i brist på vår teknik icke kunde åstadkomma. — Detta var det radikala lägret av industrien, där den teoretiska räkningen, om också icke i alla detaljer bestämt, så dock i huvudsak angivit riktningen av tillverkningen. I det vilja konstnärerna intet ha att säga, eller om de vilja ha det, så ha de orätt. De vilja tvärtom gå i lära hos dessa tekniker och med utgångspunkt från deras former sätta sin fantasi i rörelse, från dem hämta sina former. De vilja med de skillnader som individuell fantasi ställer, överföra de där vunna formerna även till andra industriområden, där den moderna formen icke självklart ger sig ur tekniken. Sådana äro t. ex. glas-, porslins- och vävnadsindustrierna, pianoindustrien, ramfabrikationen, textilindustrien, tapetindustrien, metallmanufakturerna, möbelfabrikationen och överhuvud taget all träindustri, linoleumindustrien och dylika. Dessa tillhöra vad jag kallade det konservativa lägret, där formens tillbakahållande makt gör sig gällande. För den tekniska framställningen av t. ex. en jaquardvävnad eller en linoleummatta är det komplett likgiltigt, om man gör ett geometriskt rätvinkligt mönster eller man gör ett naturalistiskt blommotiv. Det går så vitt jag vet ungefär lika lätt, vilket man tager. Likaså kan det vid glastillverkning komma på ett ut, om man blåser en flaska med raka väggar eller om man gör den allra livligaste omväxling av profilen.

Nu märktes som ovan sagts under 1800-talet hos de maskintillverkade produkterna en tydlig strävan att efterhärma de handgjorda. Detta berodde på att man ansåg det maskingjorda fult och ville pryda upp det med lånade former, som maskinen naturligtvis *kunde* framställa, ty den kan allt, men som dock voro den

främmande. Det är detta som är falskt. Nu för tiden faller det icke en insiktsfull konstruktör av en betongbro in, att låta denna se ut som en barockbro av granit. Kravet på konstruktiv sanning förhindrar honom härifrån. Det är detta *sanningskrav,* som vi vilja hava framfört jämväl i den industri, vars former icke stå i något nödvändigt sammanhang med deras teknik.

Men är då för den skull konstnärlig hjälp behövlig? Skönhetsvännerna voro ju de tillbakahållande ifråga om den moderna formens uppkomst. Den moderna formen har i stället skapats av ingenjörer och konstruktörer. Javäl, men den moderna formen skapades icke såsom form av dessa, utan som teknik. Formen var något sekundärt. Därför har den *tekniske* tillverkaren av ett keramiskt föremål, en linoleummatta, en glasflaska inget omedelbart intresse av sina tillverkningsprodukters form, utan endast av deras materialbeskaffenhet och deras kostnad. Formen är frånsett dess förhållande till föremålets praktiska ändamål för honom knappast mer än en fråga om nyhetsvärdet, alltså en ekonomisk fråga. För publiken är det inte alls så. Publiken har inget intresse av producentens profit eller tekniska bekymmer, utan publiken vill ha en stark och vacker vara för ett hyggligt pris. Det är nu konstnärens kall rycka in och ge varorna en form, som dels passar till deras tillverkningsart, dels är tidsenlig och sist och slutligen är vacker just med och genom dessa sina övriga egenskaper. Såsom den part av producenterna, vilken är direkt intresserad av formen, vill konstnären gripa in och å de industrier, där formen icke är självklar, införa modern skönhet.

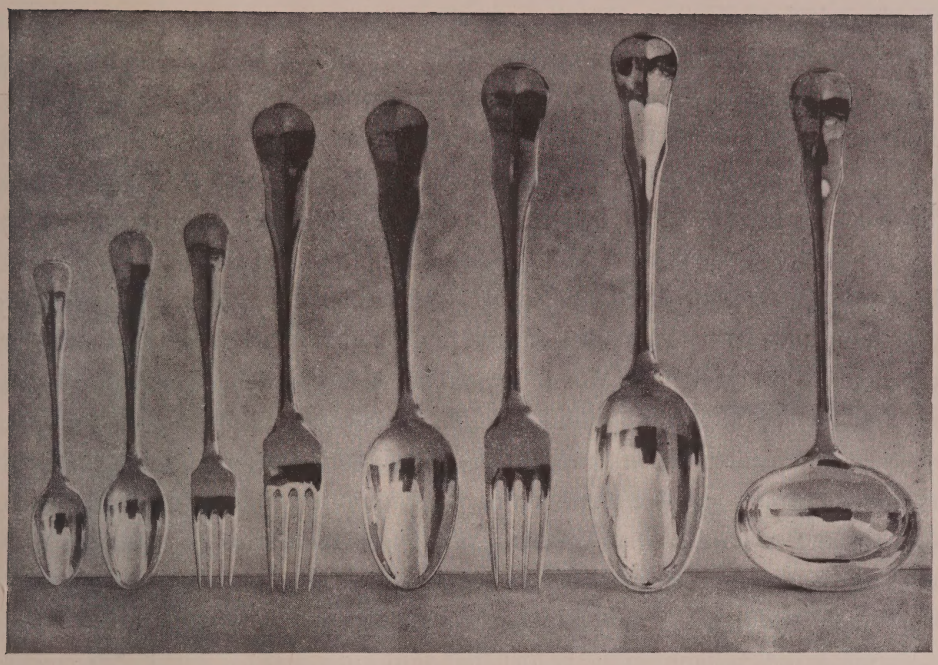
Med sanning menas också ändamålsenlighet. Föremålets ändamål måste vara klart uttryckt i dess form. Det finns många äldre lyxföremål där detta långt ifrån är fallet, men som dock ivrigt kopierats. Men en terrin under 1600-talet, vars skönhet och prakt vi nu beundra, var måhända avsedd som bordsprydnad vid galamiddagar; man kan då ej utan vidare ha samma former i en som skall ut och in varje dag. Vi ha varken råd eller kökspersonal därtill. Mot kopiering av *enkla* äldre bruksföremål, kan däremot intet logiskt invändas under förutsättning av överensstämmelse i framställningsteknik och användning.

Även våra hygieniska fordringar äro strängare. Detta gör att vi trivas så bra med de moderna, en smula kyliga formerna, som göra ett betydligt renligare intryck än all världens gamla praktpjäser.

Härmed har jag velat säga att vår strävan att få in en vacker form i industrin just nu inte bara är en känslosak utan en förnuftsangelägenhet. Om man i all tillverkning genomför ett sanningskrav och får en enkel och vacker form som hänger tillsammans med tillverkningssättet och tar vara på dess uppslag, så tror jag att den fulhet borteleminerats, som härskar i det moderna samhället, och frihet vinnes från de historiska stilar, som ligga tryckande som en mara på nutida arkitektur och dekorativ konst. Vad skönhet är, är ytterligt vanskligt att avgöra, men ett villkor vore fyllt, om man i samtliga produkter finge fram enhetlighet och enkelhet i formen, särskilt då som här denna enhetlighet även vore det ändamålsenligaste. Då vi sen en gång i världen blivit säkra i sadeln och fått tillbaka vår fostrade formkänsla kan det vara tid att åter börja göra både praktfulla och tekniskt komplicerade saker.

Så kunna industrien och konsten hjälpa varandra. Konsten industrin att få in vacker form, industrin konsten att komma i närmare kontakt med nutida teknik och därigenom få nya uppslag och större verksamhetsfält. Konsten och industrin kunna höra naturligt ihop i stället för att vara fiender.

Trädgårdsurna av Ivar Johnsson, Näfveqvarn.



Bordbestick från Guldsmedsbolaget.

3.

SKÖNHET OCH KVALITET

Utredningarna ovan ha knappast i högre grad kunnat intressera fabrikanten eller handlanden. De ha varit allmänna, teoretiska och tagit sikte på hela samhället, varav fabrikanten och handlanden endast utgöra delar. Men inga enskilda delar i samhället låta sig medvetet styras av allmänna bevekelsegrunder, utan de lyda för sitt handlande endast sina egna lagar, således här de ekonomiska. Endast i den mån det kan påvisas att strävandena att få in god form i de produkter med vilka de handla, ha ekonomisk betydelse, kan man räkna på intresse från deras sida. Det skall nu påvisas att så är fallet.

Först har den goda formen värde som konkurrensmedel. Vid två tekniskt likvärdiga varor bör den, som dessutom har god form vinna starkare efterfrågan.

Då särskilt den bildade publiken ur samtliga samhällslager i vårt land i allmänhet icke längre nöjer sig med i formavseende mindervärdiga varor, utan söker det bästa som i det fallet står att få, är det klart att de med begärlighet böra gripa efter förbättrade industrivaror. En mycket stor del av de svenska hemmen sättes upp från hemslöjdsmagasin. Folk sätta värde på hemslöjdsprodukternas vårdade form och gedigna kvalitet och gå där de så kunna förbi industrivarorna. Men hemslöjdsvarorna äro på grund av sitt framställningssätt i allmänhet dyra, varför det vore att vänta, att om de maskintillverkade produkterna finge lika god form som hemslöjdsvarorna (jag menar nu för ingen del att de skulle efterhärma hemslöjdsvarornas, bevare oss försynen för vidare i den vägen) de på grund av sin billigare tillverkning skulle draga till sig en del köpare, som icke sätta värde på hemslöjdsvarorna uteslutande för deras egenskap av handgjorda. Jag tror att man med stor tillförsikt skulle kunna göra en rundfråga till de svenska affärsföretag som föra formgoda varor, (t. ex. till annonsörerna i denna skrift) och få till svar att de endast gjort goda erfarenheter om formens betydelse som konkurrensmedel.

Vi måste också tänka på vårt förhållande till utlandet både vad gäller export och import. Jag skall i nästa avdelning komma till några mäktiga utländska företeelser, som visa att denna fråga i utlandet är synnerligen aktuell. För vår export gäller det därför att våra varor hålla sig lika högt eller rättare sagt högre än de utländska varorna och med samma medel hindra en alltför stor import av varor, vilka endast i smakavseende men icke i tekniskt avseende eller i prisbillighet stå över våra egna. Att döma av svenska industriidkares förhållandesätt ifråga om mönsterskyddslagen torde man fullt vara medveten om formens betydelse som konkurrensmedel men ha föga tilltro att själv skapa sådan, då man motsatt sig mönsterskydd huvudsakligen emedan ett sådant skulle medföra hinder för svenska fabrikanter att saklöst kopiera utländska mönster. Att det därjämte skulle skydda egna tycks man i jämförelse därmed inte tillmäta någon vikt. Detta vittnar knappast om självaktning.

Genom tiden går som ett fältrop för industrin ropet på kvalitet. Prisfrågan har åtminstone för närvarande icke den allt annat övervägande betydelse som förr. Nu står kvaliteten i dess ställe. Rathenau har i en av sina sista skrifter (Die neue Wirtschaft) talat om den nationalekonomiska nödvändigheten att upphöra med

tillverkningen av sådana varor som endast genom sin prisbillighet kunna existera på marknaden. De betyda slöseri med råvaror och arbetskraft. Endast kvalitetsvaror böra få tillverkas. Hans ord torde oförändrade kunna överföras till svenska förhållanden, så ont om råvaror och så höga arbetslöner som vi ha. Om man tillverkar kvalitetsvaror som begagnas längre än skräpet, behöver man inte sänka arbetslönerna för att det skall bli billigare att leva.

I detta sammanhang bör kravet på *standardisering* sättas. Standardiseringen är ju en industriell typisering, varigenom produktionen av överflödsvaror inskränkes och produktionen av de nyttiga varorna organiseras så rationellt att varje arbetstimme på bästa möjliga sätt utnyttjas.

Kraven på kvalitet och standardisering ha uppkommit som följd av kriget, men äro icke på något sätt nya. De finnas redan i de flesta samhällsreformatorernas skrifter, bl. a. ingå de i den teoretiska anarkismens lära, sådan den formulerats av Krapotkin. Samhällets ekonomiska förhållanden kunna icke varaktigt förbättras genom lönestegringar utan endast genom en sådan fulländning av arbete och arbetsmetoder att det för livet nödvändiga arbetets mängd minskas.

Men på vad sätt höra dessa krav tillsammans med kravet på god form? Jo, den goda formen kan vara ett medel att möjliggöra eller underlätta genomförandet av standardisering och kvalitet. Låt oss säga att vi för närvarande ha tusen typer av en viss vara. Det skulle vara ekonomiskt fördelaktigt att minska dem till tio. Men hur avgöra gallringen, då de niohundranittio varianterna tillkommit för att tillfredsställa en del individuella särönskningar? Skulle icke standardiseringen, då det gäller kortvaror och andra vanliga bruksartiklar, komma att uppfattas som *ransonering!* Den skulle då bli omöjlig att genomföra på grund av impopularitet. För att standardiseringen skall möjliggöras i sådana bruksartiklar där formen spelar någon roll, får den helt enkelt icke ske genom gallring, utan genom frambringande av *nya typer*, vilka genom sin form ha nyhetens behag och därigenom i publikens sympati utränga de gamla! Dessa på en gång rationella och till sin form nya typer åstadkommas säkerligen bäst genom samarbete mellan framsynta och insiktsfulla industriidkare och goda konstnärer.

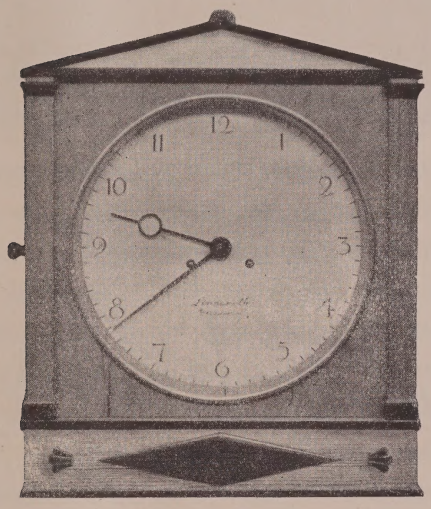
På vad sätt höra form och kvalitet ihop?

För kvalitet är icke blott goda material och tillverkningsmetoder nödvändiga. Man fordrar också att varan får en god form, genom vilken de övriga goda egen-

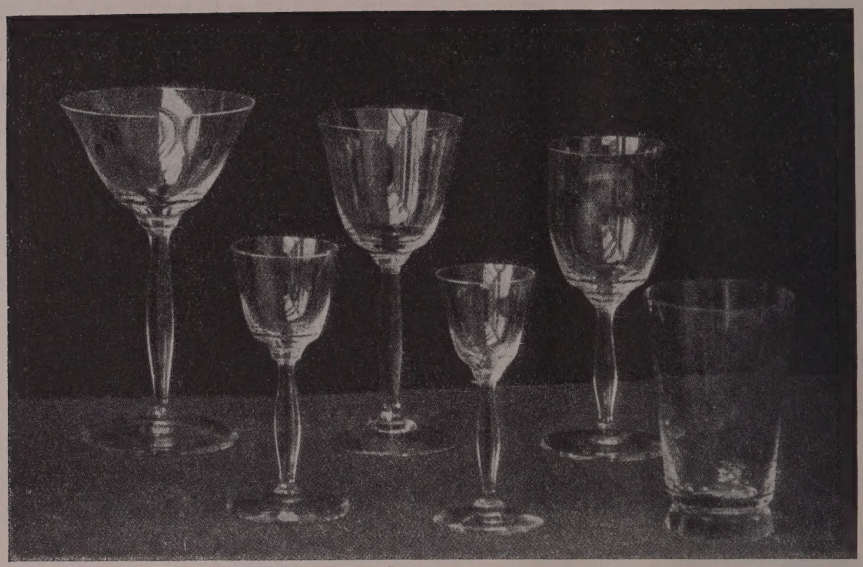
skaperna komma till uttryck. Om en skräddare syr en kostym av home-spun i samma form som en sockenskräddare gör en vadmalsjacka, kallar man honom klåpare, ty det goda materialet kommer ju inte på något sätt till sin rätt. Om en modern läderkappsäck utstyrdes som en s. k. nattsäck, skulle dess ägare bli utskrattad. Men varför skrattar man då inte, när en trädgårdssoffa med karmar av prima gjutjärn formas till imitation av konstrikt hopflätade trädgrenar? Det är svårt att förstå. Det förklaras endast genom att ta i betraktande den egendomliga konvention, som ovan (sid. 12) omtalats, att man för vissa arbeten, där det rent tekniska är nytt och fått vara med att skaffa sin form, anser en god form för självklar, medan man vid andra totalt förlorat känslan av att till viss teknik och material också hör viss form. Man tänker icke på det oriktiga i att en papperstapet får en från gobelintekniken lånad form. Men en papperstapet framställes genom tryckning, då skall också dess dekoration verka tryckt och icke vävd. Man bör icke låta en textilritare göra dess mönster utan en dekorativ grafiker. Låt oss nu ställa emot varandra tre fall. Det gäller att välja mellan 1) en tapet av utmärkt papper med hållbara färger men med ett fult mönster, t. ex. ytterst grella färger: gult—orange—grönt eller oredig, oöverskådlig form; 2) en tapet av billigt men hållbart papper tryckt med ett enkelt men smakfullt mönster; 3) en tapet av dåligt papper med vare sig vackert eller fult mönster. Den första kostar fem kronor metern, den andra en och femtio, den tredje sjuttiofem öre. Vilken bör jag välja? Naturligtvis den andra, även om jag har aldrig så god råd att köpa den första, ty i den första är det goda materialet förstört av dålig form. Den sista bör aldrig ifrågakomma, emedan det är slöseri med landets råvaror och med egna pengar att köpa den.

För formell kvalitet fordras också *originalitet* i god mening. En sak får aldrig den bästa form om den är en kopia. Ett originalmönster gjort för en viss tillverkning är bättre än en kopia av en ursprungligen bättre tillverkning. Det är tyvärr en ytterst vanlig företeelse bland svenska fabrikanter, att de, om de i marknaden finna en vacker och frappant ny modell, genast hugga ned på den för att kopiera den och så i förvanskad form i sinom tid föra ut den i marknaden. De räkna icke härvid med det faktum, att det i många fall är den nya varans egenart, själva nyhetsvärdet i den, som gör den så åtråvärd; och att då kopiorna komma i marknaden, de sakna originalitetens charme och således icke få något

ekonomiskt värde. Att en vara gjord av en konstnär har helt annat värde än sin egen kopia är ju dock en självklar sak, men detta tyckes vara omöjligt för en del industrimän att förstå. Detta är icke hämtat ur luften utan härpå kan man anföra fall ur verkligheten. Det jag har i sinnet, är ett fall då man ville kopiera ett av en konstnär ritat och vid Svenska Mässan 1918 framgångsrikt mönster från en porslinsfabrik och trodde, att man på sin kopia skulle få samma ekonomiska vinst som på originalet. Detta är naturligtvis fel uträknat.



Väggur av Oskar Brandtberg.



Glas av E. J. Margold, utförda av L. Noack, Darmstadt.

4.
UTLANDET.

Jag har nu sökt giva en framställning av det som utmärker modern smak, dess uppkomst, dess karaktäristiska drag, dess betingelser, dess ställning till samhället, dess samhörighet med industrin och handeln. Det är nu lämpligt att visa idéerna i det *internationella* sammanhang av vilket de äro delar.

År 1907 bildades i Tyskland *Deutscher Werkbund* av konstnärer, fabrikanter, handlande och konstvänner. Det vill i sin medlemsstock skaffa ett urval av de bästa i industri, hantverk, handel och konst, vara en samlingspunkt för dem, vilka sträva efter kvalitetsarbete, och sålunda verka för "förädlandet av arbetet genom samverkan av konst, industri och hantverk, genom uppfostran, propa-

ganda och slutet ställningstagande till hithörande frågor". Utslagsgivande för arbetet är endast kvalitetstanken, dess företrädande gent emot staten och den offentliga meningen och dess befordrande genom ett fruktbärande samarbete av konst, industri, hantverk och handel. "Den förra enheten mellan den som ritar arbetet och den som utför det finns icke mera i en och samma person, sammansmältningen mellan dessa olika krafter till förtroendefullt samarbete är därför nödvändig för utvecklingen." Det nödvändiga förmedlingsstället för ett sådant samarbete skall Deutscher Werkbund vara. Slutligen hade man omsorgen om den tyska exporten i tankarna. Den tyska konstindustrin hade icke samma gamla rykte som de engelska och franska, den skulle skaffa sig sitt rykte, det gällde därför att åstadkomma varor som i smakavseende stodo över konkurrenternas. Man hade funnit att tyska varor i allmänhet föraktades, fastän de voro billigare än andra länders (billig und schlecht). Man måste alltså åstadkomma produkter, som voro medtävlarnas överlägsna, priset oavsett. Då nu konkurrenterna i allmänhet hade väl så goda råvaror som tyskarna och alltså kunde frambringa varor med lika hög materiell kvalitet, var för tyskarna den enda utvägen att överflygla konkurrenterna med en högre formell, och då den som bäst av alla frambringar formell kvalitet är konstnären, tog man konstnären i industrins tjänst. De tyska varorna ha också nu i allmänhet en god form. Man finner naturligtvis vissa nationella särdrag som för en annan smak äro svåra att smälta, men jag tror att vi vid en hel mängd varor ge företrädet åt de tyska just på grund av deras högre formkvalitet. Rörelsen i Tyskland tog ett oerhört uppsving, medlemsantalet 1914 var 1870, huvudsakligen firmor. Staten, som genast insåg rörelsens nationella betydelse, började snart ett förtroendefullt samarbete. Werkbundtanken blev till en lösen för alla de krafter, som sökte efter enhet mellan kultur, ekonomi och produktion i det moderna söndertrasade samhället. De allra flesta industrier vunno nya uppsving genom det nya samarbetet. Och nu i Tysklands verkliga ödestimma griper man efter Werkbundtanken, som före kriget förde Tysklands industrier till nya världsmarknader, för att med dess hjälp konsolidera det inre industriella läget. Härpå tyder följande hämtat ur skrivelse från riksregeringen till Werkbund betonande Werkbundarbetets nytta:

"Vad som fattas bruksföremålen i materialets mängd och rikedom, måste ersättas av gedigenhet och konstnärlig utformning, om icke enkelheten skall ned-

sjunka till torftighet, om icke kulturbehovet skall kvävas. Kvalitetsarbete kommer därför att vara framtidens lösen för Tysklands hantverk och industri. Endast i det kunna vi utveckla de krafter som finnas i oss och som ingen kan taga från oss: idéer och flit."

Dessutom tillförsäkras werkbundgrundsatsen inflytande på återuppbyggandet av det tyska ekonomiska livet.

Följden av det tyska Werkbundarbetet var att före kriget tyska varor på en mängd områden utträngde andra länders och skapade nya marknader för tysk export. Detta ha konkurrenterna nogsamt märkt, särskilt efter krigsutbrottet, och det är ganska betydelsefullt att i England och Frankrike under kriget rörelser uppstått med direkt mål att på de engelska och franska industrierna omplantera de tyska förhållandena. Man har där liksom i Tyskland funnit att det enda i längden verksamma konkurrensmedlet är en utveckling av varornas formkvalitet. I England ordnades i mars 1915 en utställning av samtliga de tyska helfabrikat, som före kriget importerats till England, och man var fullkomligt häpen över att upptäcka att de tyska fabrikaten i långt högre grad än man förut anat behärskat marknaden. En nationalekonom, Sir Leo Chiozza Money, skrev i anledning av denna utställning, att det enda medlet, genom vilket det förenade konungariket skulle kunna upprätthålla sin export i dittillsvarande omfattning vore att förena konstnärligt och vetenskapligt arbete med industriellt. Sir Leo tillägger i detta sammanhang, att han med glädje sett, hurusom de, vilka åvägabragt denna brittiska utställning av tyska varor, erkänt detta faktum och hittills i ett flertal industrigrenar såsom glas-, porslins-, lervaru-, färgsamt linoleumfabrikationen den vetenskapliga framställningsmetoden knutits samman med den konstnärliga. Andra framstående engelsmän, arkitekter och konstkritiker eller ekonomer propagera på det livligaste för den tyska tendensen och söka förmå sina landsmän att efterlikna dem.

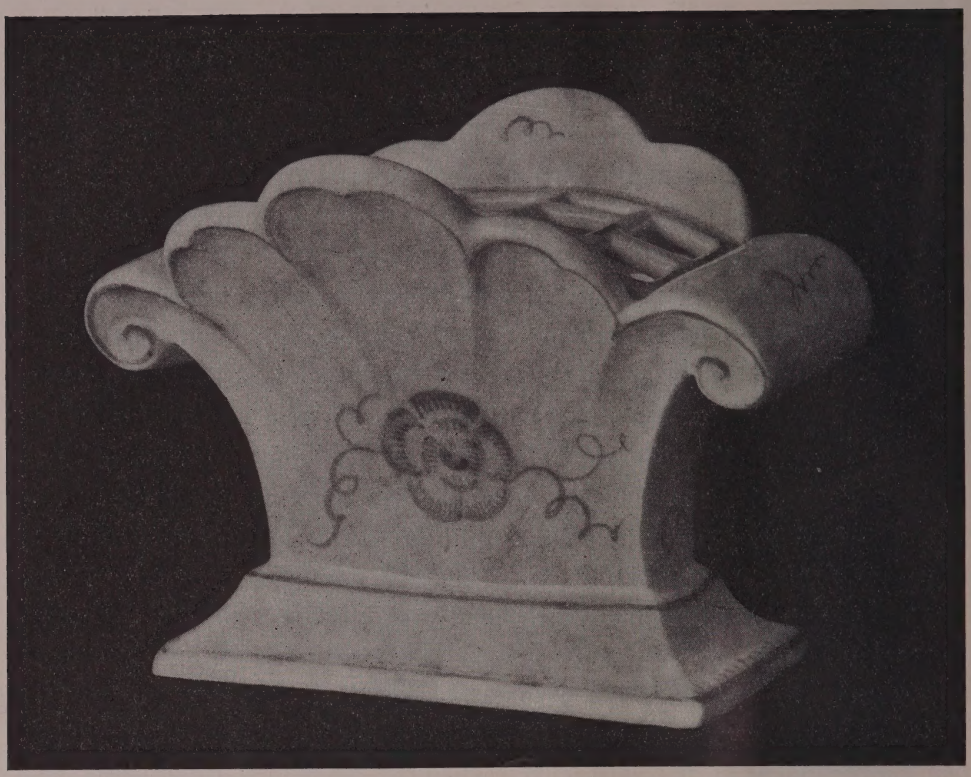
Detta sker icke genom att efterlikna deras former. Det är icke de tyska formerna det gäller att komma åt. Man kan som förut bibehålla sin nationella egenart. Ja, det är just genom att behålla denna och genom att åt sina varor ge en ändamålsenlig men dock fullt egenartad form, som man i verklig mån följer den tyska tendensen. Man har i England med krigets tryck på skuldrorna kunnat ställa det kategoriska imperativet för fabrikanten, att det är varje fabrikants plikt

gent emot sitt hantverk att höja kvaliteten av sin tillverkning och varje arbetares plikt att höja kvaliteten av sitt personliga arbete. Efter det tyska mönstret har man bildat ett "*Design and Industries Association*" inom vilket liksom i den tyska förebilden fackgrupper bildats, sammansatta av fabrikanter, konstnärer och handelsfolk, där varje grupp inom sitt område sökt att helt och hållet lägga om tillverkningen, sökt att få bort slentrianmässigheten och få in den moderna konstens och vetenskapens metoder. I stadgarna för det engelska förbundet står följande yttrande: "Varje fabrikant är skyldig sitt yrke att höja det honom underställda arbetet". Ett yttrande, som av en engelsk författare, A. Clutton Brock, i en artikel "Konst och handel" kommenteras så: "Om fabrikanterna och yrkesidkarna hos ett folk icke bringa denna plikt i medvetandet och följa dess bud, om de icke göra ansträngningar att nå något mera än det för ekonomisk förtjänst direkt nödiga, så kommer med tiden deras ekonomiska förtjänst att upphöra". Man ser m. a. o. klart att *mellan ett föremåls avsättningsmöjlighet och dess självständiga och vårdade utstyrsel råder ett bestämt ekonomiskt avhängighetsförhållande.* Härom yttrar en annan engelsman, A. Lys Baldry, i en artikel "Ett nytt förbund med nya mål": "Det måste öppet tillstås, att vi på flera av konstindustriens områden regelrätt blivit slagna av Tyskland och Österrike, emedan förhållandet mellan handel och konst i dessa länder har blivit insiktsfullare studerat och bättre förstått än här varit fallet. Mellan oss och dem, våra farligaste medtävlare, består den grundläggande skillnaden, att vi icke i tillräcklig mån uppskatta konstens oerhörda handelsvärde och de därav framspringande förtjänstmöjligheterna på den inhemska och utländska marknaden".

I Frankrike strävar man att följa Englands exempel. Marius Vachon, har i en bok, "*Det konstnärliga kriget mot Tyskland*", behandlat Deutscher Werkbund. En general Cherfils skildrar i ett nummer av Le Gaulois den tyska organisationen för det konstnärliga förädlandet av industriarbetet. Generalen fäster sig särskilt vid tyskarnas organisation av byggnadsverksamheten. "Det har bildats bolag som övertaga det fullständiga uppförandet och monterandet av hotell ända till de obetydligaste enkelheter; andra som lägga in gas, vatten och elektricitet i husen, åter andra efter vilkas planer bangårdar som de i Darmstadt och Aachen ha uppförts."[1]

"Werkbund" eller sammanslutningar för liknande strävanden finnas dessutom i Österrike, Ungern, Schweiz och Holland.

[1] Citerat efter Brummer och Larsen, Tyskernes Kamp mod den slette Smag.



Blomställ av Wilh. Kåge. Gustafsberg.

5.
SVENSKA SLÖJDFÖRENINGEN

Målsman i Sverige för strävandena att få in god form i industrin är Svenska slöjdföreningen, som år 1915 omorganiserades för detta ändamål. Det första för allmänheten synliga resultatet av den nya verksamheten blev den i Liljewalchs konsthall 1917 och sedermera i Göteborg och Malmö anordnade utställningen för inredning av smålägenheter.

Meningen med utställningen var principiellt sett att för den moderna svenska

Teburk av Wilh. Kåge. Gustafsberg.

dekorativa konsten söka åstadkomma *en definitiv omsvängning från individers isolerade produktion till en samlad generations målmedvetna arbete för en på bred social grund lagd formkultur.*

Svenska slöjdföreningen ville i Sverige införa Werkbunds idéer. Då den sökte efter ett medel härför, uppstod tanken att anordna en utställning av inredning av enkla lägenheter. Utställningen var utom i fråga om möblerna möjlig endast genom att intressera fabrikerna, då de avsedda föremålen endast kunde åstadkommas som fabrikstillverkning. För detta ändamål upprättades Svenska slöjdföreningens förmedlingsbyrå, genom vars arbete utställningen kunde uppvisa

Servis av Edvard Hald. Rörstrand.

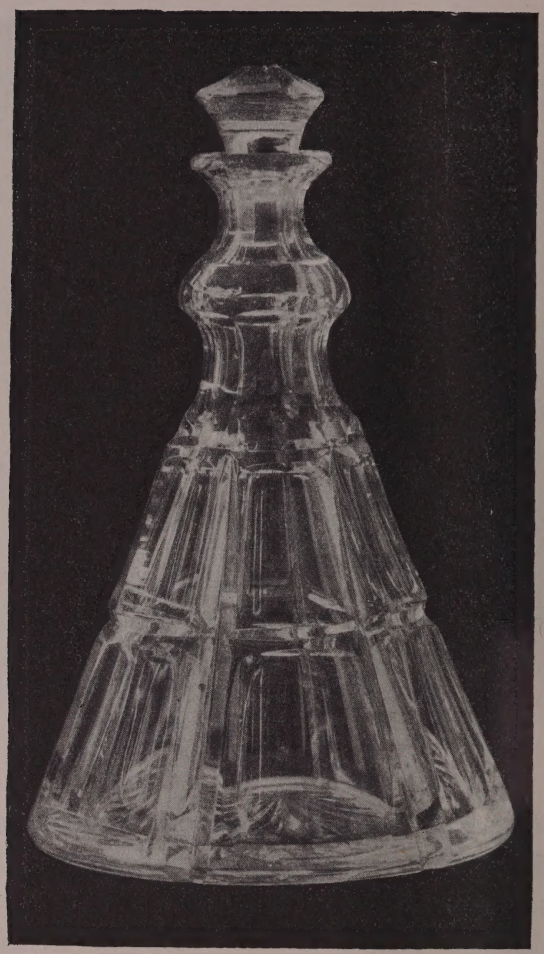
de första proven på samarbete mellan konsten och industrin. De företag som där utställde voro Gustafsberg och Rörstrand, Andersson & Johansson, Höganäs, Höganäs-Billesholms a.-b., S:t Eriks lervarufabriker, Uppsala, Uppsala-Ekeby a.-b., Orrefors glasbruk, A.-B. Svenska Kristallglasbruken, Guldsmedsaktiebolaget, Hovjuvelerare C. G. Hallberg, Hovjuvelerare K. A. Andersson, A.-B. Wilh. Becker, Petrus Forssberg, Elektriska industri a.-b., Böhlmarks lampfabrik, A. S. E. A., J. E. Sundquist, Kinna, Göteborgs nya matt- och möbeltygsfabrik, Bolinders mek. verkstads a.-b., Husqvarna, Svenska velociped- och motorverken, Ängelholm, Kockums järnverk, Näfvekvarns bruk, Skoglund & Olsson, A.-B. Järnverksmagasin, Malmö, Elektriska a.-b. Volta, K. G. Berggren, Stocksund, Handöls nya täljstens a.-b., Svenska Metallverken, Västerås, Stockholms nya tapetfabriks a.-b., Kåbergs tapetaffär, Norrby nya a.-b., Linderoths och Tornbergs urfabriker, P. A. Norstedt & Söners förlag, Föreningen Originalträsnitt.

Kristallskål av Edvard Hald. Orrefors.

Utställningen omfattade dels möbler, dels spislar, kaminer och kakelugnar, dels bruksföremål såsom glas, porslin, köksartiklar, armatur, dessutom tapeter och textiler, och sist men långt ifrån minst en särskilt organiserad avdelning för ritningar och modeller till smålägenheter samt hus i koloniträdgårdar.

De främsta av de medverkande konstnärerna voro följande: Hakon Ahlberg, E. G. Asplund, Folke Bensow, Harald Bergsten, Oscar Brandtberg, S. Branzell, D. Dahl, Johannes Dahl, Petrus Forssberg, Einar Forseth, John Färngren, Simon Gate, Sidney Gibson, Elsa Gullberg, Edv. Hald, Ragnar Hjorth, Eva Jahnke-Björk, Akke Kumlien, Wilh. Kåge, Carl Malmsten, Carl Nilsson, David Nilsson, K. Norberg, Ruben Nordström, E. Olsson-Ollers, Ture Ryberg, Ernst Spolén, U. Åhren, J. Ängman, Agda Österberg.

Utställningen blev en stor och berättigad publikframgång. Dess praktiska ändamål var helt naturligt ej så lätt att förverkliga, dock äro nu en del av möb-

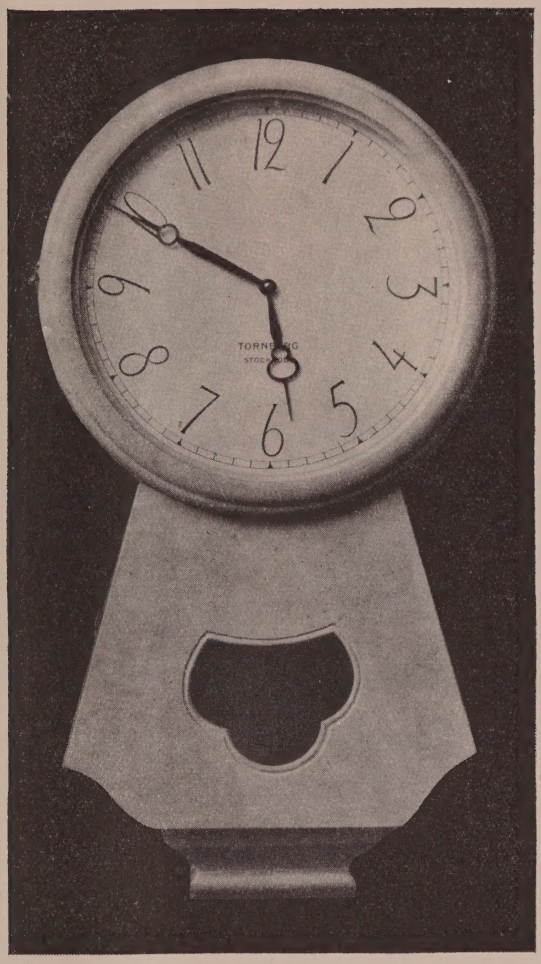


Flaska av E. Hald. Orrefors.

lerna i marknaden genom Nordiska kompaniet, samt större delen av de övriga för utställningen nygjorda föremålen.

Däremot har det ej varit möjligt att för huvudparten av möblerna igångsätta fabrikstillverkning. Man får hoppas att detta är att skriva på kristidens konto.

Denna utställning — som naturligtvis om man närsynt fäster sig vid detaljerna, hade alster att framvisa som ej fullt motsvarade utställningens ändamål, men



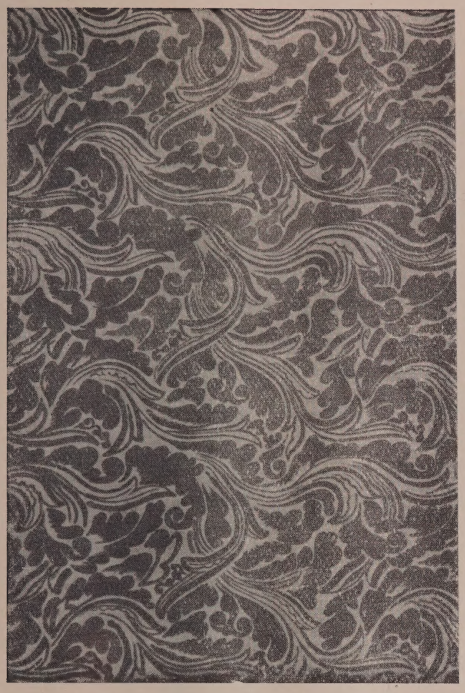
Urfoder av Harald Bergstens A. B. Industri- och hantverksalster, Falun.

som dock i sin helhet torde ha varit ett stort och betydelsefullt arbete för uppbyggandet av en demokratisk smakkultur — denna utställning var tillika det första synliga resultatet av Svenska slöjdföreningens allmänna verksamhet att genom sin förmedlingsbyrå sammanknyta konstnärerna och industrin. Så hände det att efter utställningen konstnärer stodo som fast anställda medarbetare i några industriella företag.

Kretonnmönster av Greta Sellberg-Welamson. Norrby nya a.-b.

Tapet af Uno Åhren. Kåbergs tapetaffär.

De fall där sådant fast samarbete anordnats äro följande: Simon Gate och Edvard Hald vid Orrefors glasbruk, Edvin O:son Ollers vid Förenade Kristallglasbruken, Edvard Hald vid Rörstrand, Wilh. Kåge vid Gustafsberg, Ivar Jonson vid Näfveqvarns bruk, Johannes Dahl vid Elektriska industri a.-b., Einar Forseth vid Lidköpings porslinsfabrik. Dessutom har samarbete inletts mellan följande: helt ny uppsättning av 16 kakelugnstyper för Oskarshamns kakelfabriks a.-b., arkitekt Nils Blanck har gjort elektriska kaminer för a.-b. Elektraverken, för Uppsala-Ekeby kakelfabriks a.-b. ha vissa kompletterande arbeten till de å hemutställningen visade kakelugnarna utförts. Carl Malmsten, Einar Forseth och Uno Åhren ha gjort mycket omtyckta tapeter till Kåbergs tapetaffär. Forseth har fortsatt sina arbeten för Wilh. Becker o. s. v. Att konstnärerna ej sysselsättas med lyxuppgifter framgår därav att åtminstone vid ett av de ovan-



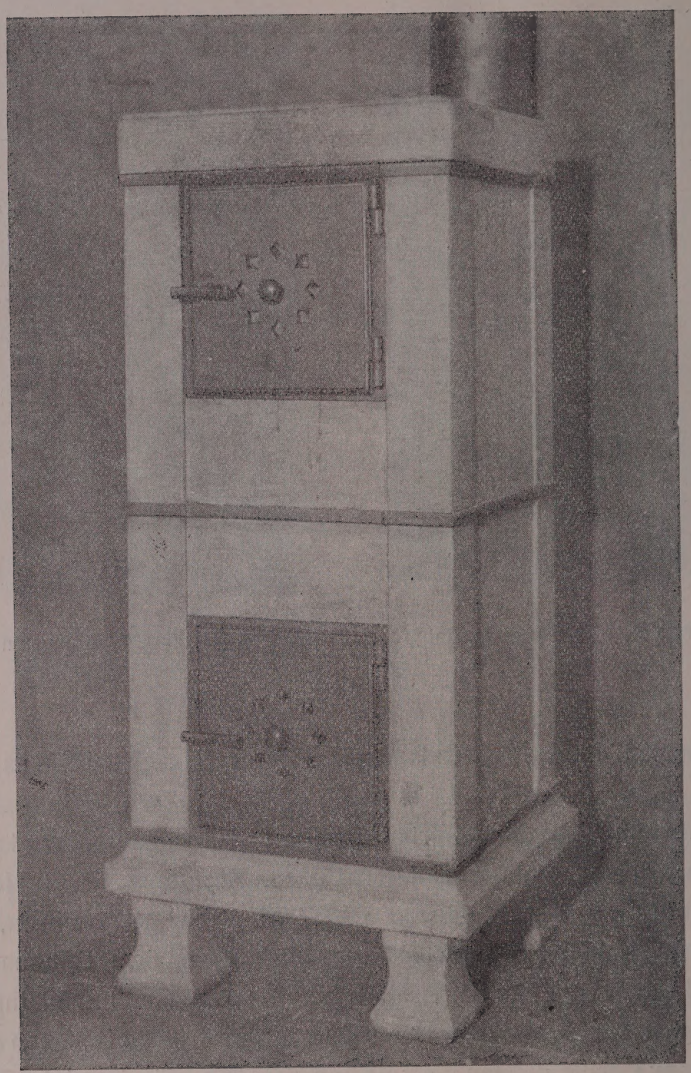
Tapet av Einar Forseth. Kåbergs tapetaffär.

Tapet av Carl Malmsten. Kåbergs tapetaffär.

nämnda företagen deras lön delvis utgår som tantiem på fabrikens *hela* tillverkning.

Utom de mera stadigvarande förbindelserna ha tillfälliga uppdrag i en hel del fall förmedlats genom Svenska slöjdföreningen. Kretonner ha till Norrby nya aktiebolag utförts av Carl Malmsten och Greta Sellberg-Welamson, elektrisk armatur har av Sven Jonsson utförts för Nordiska kompaniet, Böhlmarks lampfabrik och Herman Bergmans konstgjuteri a.-b. En mängd beställningar av tapeter, kakelugnar, etc. ha utförts för Bergslagets byggnadsbolag, senast en ny spistyp efter ritningar av Carl Malmsten. Samme konstnär har utfört inredningen till läsestuga vid Uddeholms bruk. Pappersmattor ha efter ritningar av Elsa Gullberg utförts å Nya svenska möbeltygs- och mattfabriks a.-b. och Nordiska kompaniet.

På de arbeten som gjorts för enskilda är här ej platsen att ingå.



Täljstenskamin av Ture Ryberg. Handöl.

Trädgårdsurna av Edvard Hald. Rörstrand.

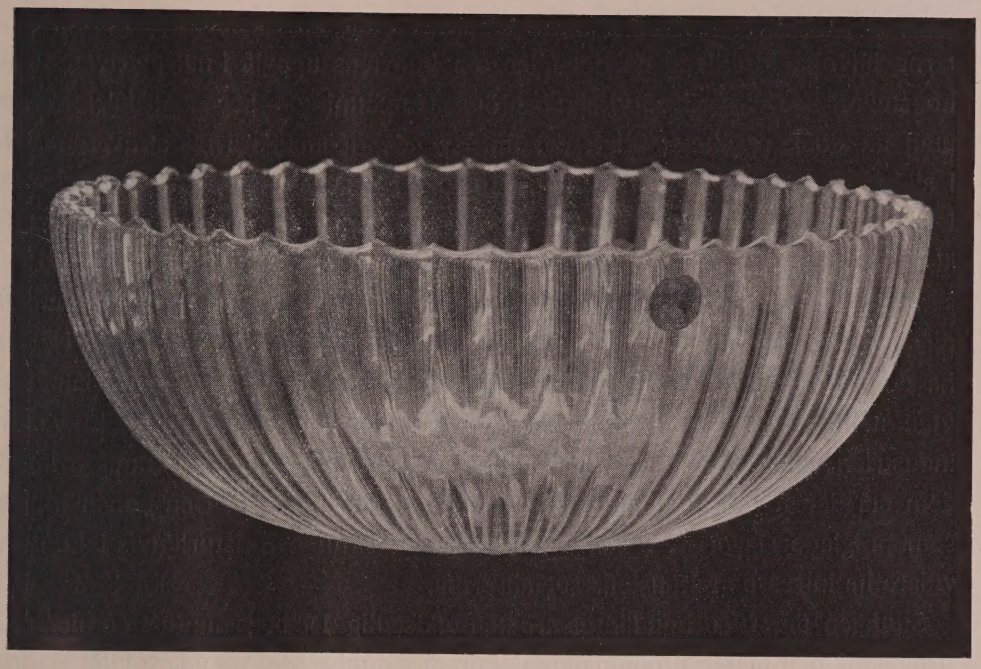
Att dessutom det arbete för åstadkommande av borgerliga möbeltyper, som Nordiska kompaniet genom Carl G. Bergsten inlett och och som visat så vackra resultat vid den nyss öppnade utställningen i de nya lokalerna för möbelavdelningen, är en indirekt frukt av Svenska slöjdföreningens idéer torde ej vara för djärvt att påstå, då arkitekt Bergsten sedan dess omorganisation är en verksam medlem av slöjdföreningens arbetsutskott. I samma ställning står också även ledaren för ett av våra främsta kvalitetstryckerier, boktryckaren Hugo Lagerström. Likaledes torde man kunna påstå att Akke Kumliens fasta anställning som smakråd hos P. A. Norstedt & Söner, med därav följande höjning av kvaliteten på denna firmas trycksaker, torde ha tillkommit efter initiativ av några av arbetsutskottets enskilda medlemmar.

Naturligtvis finnes det åtskilligt flera såväl industrier som konstnärer än de här uppräknade, vilka arbeta i samklang med våra idéer. De här uppräknade utgöra endast några bevis på möjligheten av att med konstnärers hjälp höja tillverkningens formgodhet.

Det måste dock sägas att de fall, där sålunda samarbete inletts med industrin, äro för få. Man vill dock hoppas att den tvekan, likgiltighet, ja ovilja som hittills i många fall visats från industrin skall försvinna inför insikten om samarbetets vikt.

Svenska slöjdföreningens verksamhet sker ej för föreningens egen skull, tvärtom arbetar dess förmedlingsbyrå som det har sagts "på sin egen undergång." Då dess hjälp som sammanförare av industri och konst ej längre behövs, då ett allmänt sådant existerar har den nått sitt mål, dess nuvarande propagandaarbete är då överflödigt.

Men förvisso är det långt dit. För att målet överhuvud skall kunna nås, är det framför allt viktigt att de större industrierna fatta sakens vikt. Genom deras stora leveransförmåga blir då snart marknaden påverkad, artiklarna bli spridda och kunna snabbt ta överhanden över de gammalmodiga och ge karaktär åt hela lagret hos utförsäljarna. Innan det skett kan man icke tala om någon allmän smakkultur.



Kristallskål av Simon Gate. Orrefors glasbruk.

6.
KONSTNÄREN.

Teoretiskt bör det alltså synas klart att formgivningen även av bruksföremål bör anförtros åt samhällets formspecialister, konstnärerna. Att konsthantverkarne, som nu mest är fallet, sitta och göra nips för ett intresserat eller förmöget fåtal, medan industriprodukterna få sina former av rent tekniska ritare kan knappast anses vara riktigt. Det borde väl vara så att de förras specialförmåga komme så stor del av samhället som möjligt till godo, således en arbetsgemenskap mellan industri och konst.

Det vore emellertid orätt att fördölja, att denna strävan stöter på praktiska hinder icke bara i handel och industri utan även hos konstnärerna. Detta bör

man för sanningens skull göra klart redan från början. Publiken och producenterna bli ofta förvillade då det talas om konstens uppgift i näringslivet, då ju konstnärer — i visserligen ytterst begränsad omfattning — begagnats härför förut utan att dock resultatet blivit det nu åsyftade. Konstnärernas strävan nu är i själva verket även en generation konstnärers kamp mot en annan. De yngre konstnärerna — till åren eller till andan — bekämpa mer eller mindre direkt de äldre arkitekterna och konsthantverkarna, som oftast äro fientligt stämda mot ett samarbete med industrien. Orsaken härtill är den att de ha sitt hjärta hos de unika pjäserna, de anse en reproduktion genom industrin som en profanering. I detta ha de från sin synpunkt rätt, då en pjäs gjord som handarbete och original ej utan att förvanskas kan reproduceras. Icke heller vilja de uppfylla de krav som industrien ställer på dem. De vilja i allt ha sin fullkomliga frihet. Vi kunna gott låta dem stå där helt främmande för publikens förutsättningar. Den konstriktning som präglade slagordet konsten för konstens skull kan naturligtvis icke utan vidare ha intresse av konstens socialisering.

Slutligen är *stilen* i de äldres arbeten otidsenlig. De begagna just de ologiska ornament och materialfrämmande dekorativa motiv, som de yngre vilja ersätta med för ändamålet och materialet riktigare.

Man har därför alla skäl att ställa vissa fordringar på de konstnärer som skola träda i samarbete med industrin. Har man gjort detta, så slipper man många missförstånd och brustna illusioner.

Endast den konstnär kan ifrågakomma till samarbete, som vill underordna sig de givna produktiva villkoren. Uttrycket får naturligtvis inte tagas bokstavligt, så att fabriks- eller verkstadsledaren skall kunna handskas med konstnären som en daglönare, men så att konstnären vid sitt arbete ständigt har för ögonen att hans arbete går tillsammans med tillverkningsmetoderna. Då hans arbeten skola reproduceras i många exemplar och kunna framställas utan hans direkta handgripliga medverkan, får han icke bygga sina konstnärliga effekter på sådant som endast kan framställas en gång eller av honom själv. Formen och dekoren måste vara möjliga att utföra genom maskinen, massan sådan att dess skönhet ej beror på tillfälliga effekter, utan på kontrollerbara sammansättningar. Han kan inte gå i fabriken och pyssla för sig själv och ställa till oreda, utan får underordna sig arbetsordningen. Vilket för vissa konstnärer kan vara svårt.

En trist ställning, säger någon, men med orätt. Ty naturligtvis kan man tänka sig — och så har också hänt — att *maskintekniken kan utvecklas genom konstnären.* När samarbetet har hunnit dit att tekniken och konstnärligheten ömsesidigt få inflytande på varandra, då är målet nått, då uppstå nya och originella stilar, och jag tror att varken konstnären eller teknikern ångra sin ömsesidiga anpassning efter varandra.

Att detta är möjligt har det visats många prov på redan under de få år, som ett samarbete funnits i Sverige och utlandet. Då vid Gustafsberg trefärgstryckmaskinen begagnades till att trycka tre nyanser av samma blå färg i stället för att pråla med spektrets prakt, då vid samma fabrik konstnären drev teknikern att uppfinna "fyrkantig" svarvning. Då vid Orrefors glasbruk graalglaset utexperimenterades. Ingetdera hade kommit till stånd utan att konstnären inspirerat teknikern till nya ansträngningar, teknikern å sin sida visat konstnären väg.

Nu är ur konstnärernas synpunkt tiden för ett sådant samarbete mycket lämplig, dels därför att konsten nu har ett påfallande dekorativt drag, dels därför att den söker sig nya uttrycksmedel. De yngre konstnärerna vilja i allmänhet nå helt andra mål än sina föregångare, vilja slänga en mängd överbord för att i stället så mycket säkrare behärska de estetiska enheterna, det dekorativa, det ornamentala, i arkitekturen det rent kubiska. De stå utan föregående släkten tavelmålares nedärvda fördomar mot den i nyttans tjänst använda konsten och de vilja i sin form ha fram enkla men starka effekter. Detta ligger till för det tekniska arbetet. De krav man nu ställer på tekniken att icke efterapa handarbetet, vars skönhet just ligger i den manuella behandlingen, gå väl tillsammans med den konstnärliga tendensen till enkla effekter.

De yngre konstnärerna äro därför *i allmänhet* lämpliga till arbete i industriens tjänst.

Men för konsthantverkarna av gamla skolan, vilka icke ha tillräcklig anpassningsförmåga, bör industrien — hur orättvist mot dessa på sitt sätt förtjänta män det än kan synas att säga det — akta sig. I nio fall av tio äro de fångna i fördomar, som uppkommit därför att hela den föregående tidens konsthantverkliga rörelse uppkommit som *reaktion mot* industrien, för att framställa den vackra unika pjäsen mot maskinens många fula.

Det är efter vad som nu sagts klart att ett samarbete med den enskilde konst-

närен och den enskilde industriidkaren icke ögonblickligen utan ömsesidiga anpassningar kan etableras. Bägge äro de — även med den redligaste vilja — bundna av sina olikartade utgångspunkter. Men då vetskapen om det ondas orsak också är en god del av vetskapen om dess undanrödjande, finnes inga skäl att på grund av vad som nu sagts dra sig för den lilla tid som det kan ta för de bägge parhästarna att bli samkörda.

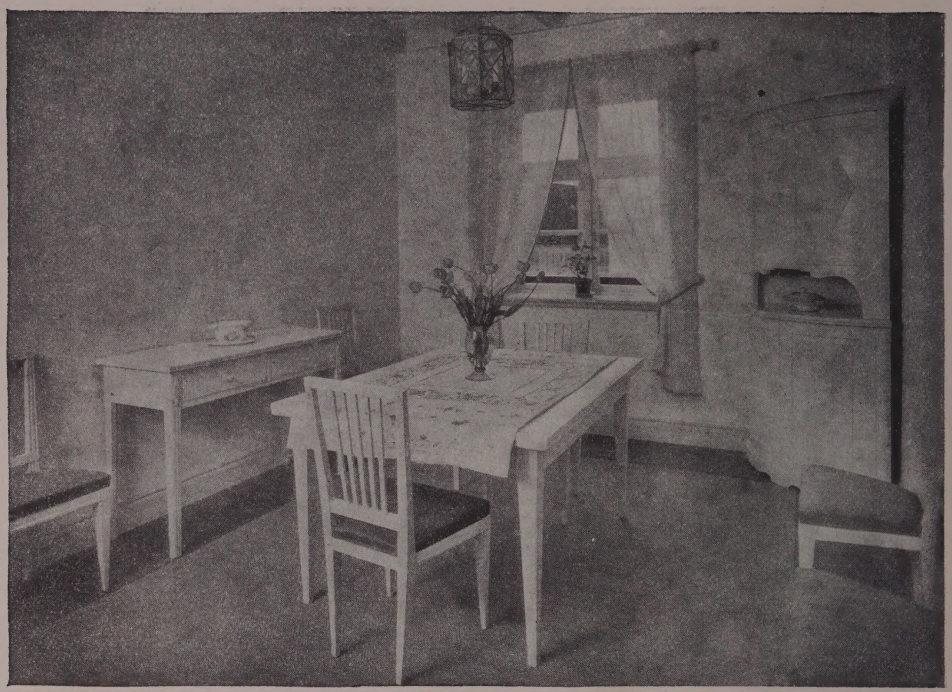
Spis av Ruben Nordström. Skoglund & Olsson.

Blåsta glas av Emil Olsson-Ollers. Pukebergs glasbruk.

7.
FRAMSTÄLLAREN.

Den tyske arkitekten *Heinrich Tessenow* säger på ett ställe i sin bok Vom Hausbau und dergleichen: "När jag ser så sköna arbeten som nu tilldags då och då komma från enstaka små verkstäder, får jag alltid en ovillkorlig lust att beklaga dem, som jag på hösten vill göra med de små dvärgfruktträden: 'Du stackars lilla träd och så stora sköna äpplen.' För vårt arbete vilja vi emellertid inte ha sådant medlidande, vi vilja vara ett stort och kraftigt träd som självklart ger de stora sköna frukterna."

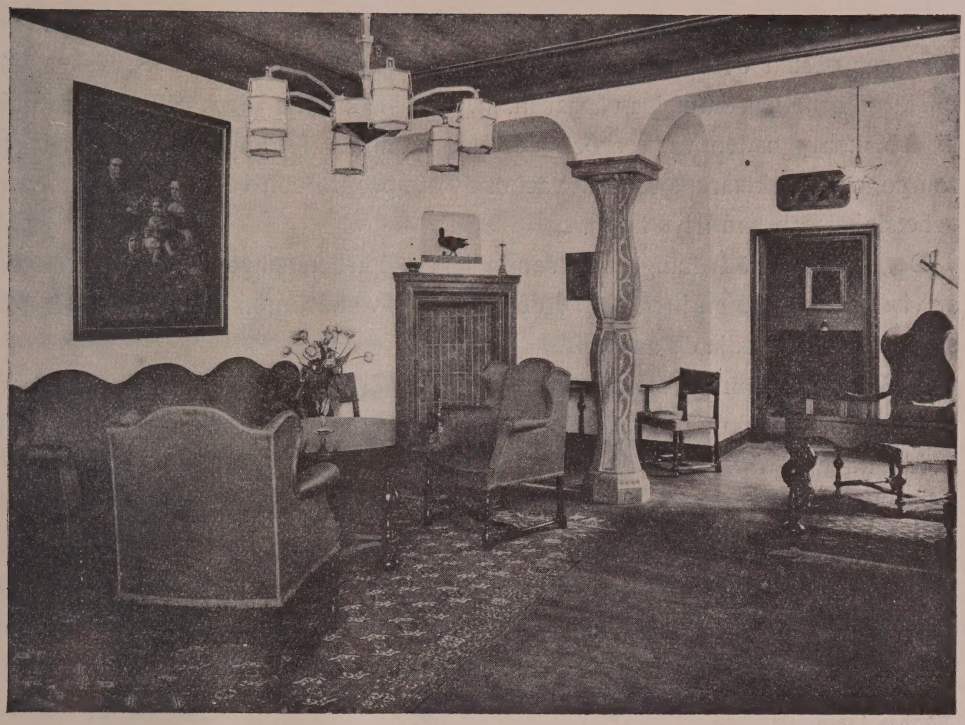
Det ligger något preciöst och för vår stora värld främmande i mycket av det konsthantverk som göres. Man ger det sin aktning, sin beundran till och med,



Rum av Carl Malmsten. Nordiska kompaniet.

men samtidigt har man medlidande med framställaren som likt en munk i sitt kloster ovetande om världens tillstånd gör sina preciosa, lätta som bubblor på livets breda ström. Där är något sentimentalt i deras och konstvänners kärlek till detta slags arbete, i prisandet av det ensamma handarbetet mot maskinarbetet i fabriken. Det vänder sig nämligen i många fall icke mot arbetsprodukten som sådan, utan mot *sättet att arbeta.* Man tänker på mästarens glädje vid sitt vackra och omväxlande handarbete mot arbetarens likgiltighet för sin dussinvara. Dock är det klart att arbetet skall bedömas efter arbetsprodukten: tjugo med maskin framställda vackra varor utgöra ett större värde än en handgjord.

Dock har den lilla verkstaden sin stora betydelse som exempel och i vissa avseenden som vägvisare. Som föredöme i avseende på kvalitet. Vi ha nu i vår tid funnit det nödvändigt att utföra de vackra varorna maskinmässigt, men



Rum från Nordiska kompaniet.

för att detta skall vara möjligt, fordras det att fabriken sätter sig samma höga mål före som verkstaden. Att den alltså sätter kvalitetskravet främst.

Likaså bör det vara viktigt att införa arbetsglädje i fabriken. Det var främst på grund av maskinarbetets intresselöshet som *William Morris* ansåg att industrin och konsten voro fiender. *Rodin* säger: "Kan konstnärens arbetsglädje smitta timmermännen, murarna när de vattna sin kalk, kuskarna när de strigla sina hästar, så skulle det betyda en vidunderlig förbättring av samhället".[1] Yttrandet är ju paradoxalt, men värt att begrunda. Är det nödvändigt att det moderna arbetet i fabrikerna skall vara plågsamt? Naturligtvis inte. Arbetsglädje kan införas i det allra mesta arbete, och en god väg härför är — utom naturligtvis den

[1] Citerat från Jens Möller-Jensens bok Tegneundervisningen, Haandverkerundervisningen og den nye Tid. Köbenhavn 1919.

fullkomligaste organisation — att få arbetets produkter och arbetets miljö vackra· Man ser nästan överallt hur illa faret det är på arbetsplatser, puts avskrapad, oljefärg bortfallen, smutsiga väggar m. m. Men i Deutsche Werkstätten i Hellerau är fabriksbyggnaden vacker och det står blommor i trapporna! Där är inget ramponerat! Arbetarens respekt väckes av det propra och vackra, han aktar sin arbetslokal och han trivs i den.

Det är en ren nödvändighet för samhället att få arbetet angenämare. Skönheten är visserligen bara en liten del av det som behövs här, men den är en viktig del, som kan understödja de andra.

Målet skall naturligtvis vara att få arbetet utfört med intresse. En god del intellektuellt, högre kommersiellt, industriellt och administrativt arbete utföres i vår snöda tid med *intresset för arbetet som drivfjäder*, den ekonomiska gottgörelsen kommer först i andra rummet. Varför skulle det vara omöjligt att organisera fabriksarbetet så att så också bleve fallet där?

Då konstnären och industrimannen samarbeta, fordras det en liten jämkning i organisationen av arbetet. I vår organisation äro vi bundna av former som överallt. Konstnärens arbete gör måhända att en del gamla schabloner måste kastas bort, att en liten detalj i produktionsgången måste ändras. Detta uppväcker måhända en konservativ verkmästares vrede. Verkmästaren var förr den ofta oinskränkt bestämmande ifråga om arbetsorganisationen. Man måste därför se till att samarbetet mellan honom och konstnären ordnas, icke på rivalitetens väg utan på det ömsesidiga förtroendets. Av verkmästaren fordras en smula dristighet och smidighet att anpassa sig efter det nya.

Man finner i fabriker ofta att verkmästaren eller disponenten hänga fast vid de gamla modellerna av ren lättja och likgiltighet. Där har naturligtvis konstnären ett svårt arbete. Men då som det ofta händer hos fabriksledningen, ett verkligt formintresse finnes, bör det vara lätt för honom att få detta intresse riktat från de gamla otidsenliga modellerna till dem som äro i samklang med den nya tiden. Arbetarintresset bör ej vara svårt att uppodla, då arbetaren med glädje tar de förändringar som kunna göra hans arbete angenämare. I vissa fall stöter dock konstnärens intressen ihop med arbetarens, nämligen då den förre vill slopa en hel teknik, och så göra en inövad arbetsskicklighet obehövlig. Här måste man givetvis av praktiska grunder framgå på kompromissens väg. Om man i stället

för att helt frankt dekretera att kristallslipningen borde avskaffas, varigenom man skulle komma i strid med en hel arbetargrupp, försöker göra slipningen vackrare, har man funnit en sådan kompromiss, som icke bör föraktas, utan kan föra till oväntade nya uppslag.

Då det ovan talades om den lilla verkstaden, menades verkstaden som gör kvalitetsarbete. Men det finns också små verkstäder som göra sekunda arbete, som innehavas av hantverkare utan egentlig yrkesambition, vilka av oföretagsamhet och obegåvning inte kunnat driva upp sin tillverkning till föredömlig kvalitet, men som av yrkesflärd ej heller vilja övergå till fabrikerna. Dessa verkstäder ställa ofta starkt motstånd mot det nya. Ur vår synpunkt ha dessa verkstäder intet existensberättigande, utan äro sten på börda. Säkerligen äro de också ur ekonomisk synpunkt hindersamma. Den lilla verkstaden har existensberättigande endast i den mån den gör kvalitetsarbete som fabriken ej kan rå med.

Gamla tiders varor voro till sitt materiel ofta bättre än våra dagars. Det görs nu en mängd saker, som bara kunna räcka helt kort tid, av dåligt material. Jag skall i nästa avdelning återkomma till detta, och ville bara här nämna att det borde vara en ambitiös fabrikants strävan att slippa ifrån sådan tillverkning.

Hur billigt priset på en sådan vara är, är dess framställande ur materialsynpunkt ett slöseri. Världens tillgångar på råvaror äro icke så stora att vi i längden kunna tära på dem som vi de sista decennierna gjort. Genom att konstens samarbete med industrin för till kvalitetsarbete, verkar det *materialbesparande.*

På de sista åren har man försökt stimulera publikens köplust för sina varor genom att påsätta dem märket "Svensk tillverkning". Det säger sig dock självt att publiken inte i längden låter sig stimuleras, om inte varans kvalitet är bättre än den utländska. En nationell tanke som Göteborgsmässan måste naturligtvis för att fullt kunna bära frukt också följas av varor, som i sin kvalitet äro bättre än de utländska. Endast där svenska varor stå före de utländska böra de utträngа dem. Det svenska i och för sig utan saklig grund har i detta sammanhang endast romantiskt berättigande.

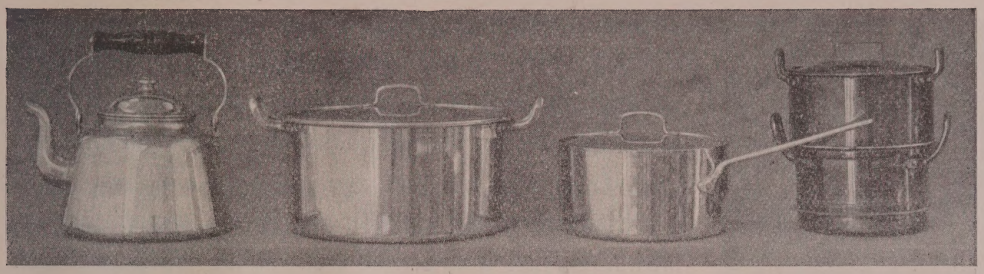
Servis av Wilh. Kåge. Gustafsberg.

8.
SÄLJAREN.

Som en effektiv art av sabotage rekommendera syndikalisterna butiksbiträdena att säga sanningen om de varor som de sälja. Detta råd öppnar med en fruktansvärd cynism det moraliska tillståndet i affärslivet. Affärsmannens verksamhet bygger således på att lura publiken! Det går inte att invända att faran inte är så stor, då dåliga och falska varor skulle höra till undantagen. De höra inte till undantagen såtillvida som de finnas i nästan varje affär: en del skräp som ser fint ut och som naturligtvis just den tunnaste pungen lockas till. Vem som helst kan gå nästan vart som helst, och han skall finna att det utbjudes kvaliteter som är bara skräp, skjortor som äro sönderslitna vid första begagnandet, läderväskor som inte äro av läder, skor som inte tåla vatten, o. s. v. Allt ser det vackert ut i skyltfönstret. Det är avigsidan av 1800-talets imitationsskicklighet.

Om handlanden hade en smula kvalitetskänsla i kroppen, skulle hans samvete förbjuda honom att sälja sådant.

Men nu försvarar han sig med att blott vara förmedlare mellan fabrikant och



Kärl från Skultuna.

publik. Det fabrikanten vill framställa och publiken vill köpa, — a la bonheur — det säljer han med profit. Men om man talar med en fabrikant och gör honom förebråelser, klagar han i sin tur på handlanden. Denne vill hellre ha det dåliga och billiga än det goda och dyra. Troligen har fabrikanten rätt. I en mängd fall trycker handlanden, nämligen mot fabrikantens vilja ned varornas kvalitet. Handlanden anser kvaliteten likgiltig, för honom gäller det att på bästa sätt få mesta profit.

Köpmannen skyller på publiken. "Den vill ha det så." Nej, så är det inte. Köpmannen uppmuntrar publikens dåliga lustar. Han breder i sitt skyltfönster ut en mängd varor och lägger stora prislappar på dem, och publiken får veta att där finns de billigaste högeleganta halsdukar, näsdukar, hattar, kläder, fotografiramar, byråar o. s. v. Gå in i affären och känn på dem med handen skall Ni, om Ni är kritisk, snart nog betacka er för varorna, men hur många stå emot det billiga priset? Köpmannen ockrar på prisbilligheten, på publikens större benägenhet att ge ut en mindre penningsumma ofta än en större sällan. Genom att de lägre klassernas löner vanligen utbetalas pr vecka, uppstår hos dem ohågan, för att inte säga oförmågan att göra stora utlägg. De köpa hellre fem gånger för tio kronor än en gång för femtio. Det är antagligen på detta som köpmannen har ockrat. Måhända går inte denna publikens benägenhet att helt ändra förrän ett annat lönebetalningssystem införts, men man kunde fordra att handlanden dock hade ambitionen att i sin affär icke sälja rent skräp. Ty skräpet kan rentav ta död på de goda varorna. Då en vacker vara står ensam eller bland andra vackra varor, bibehåller den sin skönhet, då den kommer bland fula, blir den genom sin isolering själv ful. De nya färgade Kostaglasen äro något helt

Teburk av Edvard Hald. Rörstrand.

annat i en kvalitetsaffär bland likar än i en sämre bosättningsaffär som ensamma kvalitetsvaror bland skräp.

Denna fråga borde noggrannare utredas, ty troligen ligger här pudelns kärna i handlandens avoghet mot det vackra nya.

Dessutom måste smaken hos säljarens medhjälpare, biträdena, och hos förmedlaren mellan fabrikanter och handlande, handelsresandena, utbildas. Vad hjälper det att fabrikanten gör en vacker vara, då hans handelsresande inte vill bjuda till att försälja den. I Tyskland ha anordnats kurser för att sätta biträden och handelsresande in i den nya rörelsen och de ha visat de bästa resultat. Sådana böra anordnas också i Sverige. Kanske kunde därigenom biträdenas svammel om de oäkta varorna något dämpas, och ett första steg vara taget mot dessa varors avskaffande. Det ligger förövrigt något betecknande i detta att det oftast talas mer för en dålig vara än för en kvalitetsvara. Är det dåligt samvete? En kvalitetsvara står sig alltid, kan alltid säljas, men det är bäst att göra sin förtjänst på den dåliga så fort som möjligt.

Det är icke samhället värdigt att handlanden så låter sig ledas av profitsynpunkter till varje pris. Att åstadkomma en ändring härutinnan är dock, det måste medgivas, på grund av handelns hela karaktär ytterligt svårt. Det kan nog endast ske genom att de bästa bland köpmännen föregå med gott exempel och genom att försälja kvalitetsvaror visa att det lönar sig lika bra. Här ha de små specialaffärerna, som kunna hålla sig uppe i konkurrensen med de stora varuhusen uteslutande på det faktum att de försälja kvalitetsvaror, visat riktigheten av detta påstående.

Varuhusprincipen bottnar i massförsäljningen och kvalitetssynpunkten tränges undan. Detta sammanhang är dock icke på något sätt nödvändigt. Så kan Sveriges största varuhus, Nordiska kompaniet, som avsevärt skiljer sig från den kontinentala varuhusprincipen, sägas vara en kvalitetsaffär. Det har alltid visat sig villigt att ta fasta på de nya uppslagen vad beträffar samarbetet mellan konstnären och näringslivet, konstnärerna ha där ofta haft värdefullt stöd. Detta kan

visa att det icke är någon risk för massaffärer att ställa kvaliteten före massan.

Principen att öka omsättningen av *antalet* varor är ur ekonomisk synpunkt felaktig på grund av slöseriet med råvaror och arbetskraft. Profiten för fabrikanten, arbetaren och handlanden kan bli precis lika stor om inte större vid förande av uteslutande kvalitetsvaror.

Och sist och slutligen kommer även publikens ekonomi att må bra av detta.

Marmeladburk av Edvard Hald. Rörstrand.

Detta och föregående kapitel ha pekat på förhållanden av närmast social art som orsaker till att det tillverkas och säljes en mängd varor av dålig kvalitet. En ändring i de förhållandena är därför i viss mån betingad av sociala initiativ. Naturligtvis är en utveckling till skapande av bättre vardagsvaror *över lag* endast möjlig genom att de små specialaffärerna och de stora kvalitetsvaruhusen på konkurrensens väg helt undanträngа varuhusen av bon-marché-typen samt andra och tredje klassens småaffärer i förstäder och på landsbygden. Hur detta skall gå för sig, åtager jag mig icke att besvara, dock tyda tecken på att utvecklingen går mot ett bortelimінerande av den rena profitärtypen bland handlande och fabrikanter.

Det är visserligen dristigt av en lekman att yttra sig om ekonomiska angelägenheter, men i vissa fall ligga de så i öppen dag att man kan det.

En av det nyare Amerikas samhällsteoretiker, Walter Lippman säger nämligen: "— i vetenskap, konst, politik, religion, hemmet, kärlek, uppfostran, betraktas de rent ekonomiska motiven, profiterandet, uppeggandet av affärsandan som en allmän fara", och "det verkligt nya i affärslivet, tycks mig vara att det styres av män, som icke ha profit. Ledarna äro avlönade, avskilda från delägarna och från förtjänst. De representera själva knutpunkten i de nya affärsmetoderna, ty de styra gigantiska företag och stå utanför marknadens schackrande och konkurrensens slughet och krigföring."[1]

Den nya affärsvärlden har frambrakt en ny typ av affärsmän. En modern

[1] Walter Lippman, Drift and Mastery s. 29 och 46 f.

industri- eller affärsledares liv är fullt med problem som ligga långt utom den gamla köpmannatypens intressesfär.

Profiten behärskar visserligen i sista hand näringslivet nu som förr, men genom att det ekonomiska livets enheter nu blivit så ofantligt mycket större, genom att handeln blivit en vetenskap där den s. k. praktiska erfarenheten av gamla typen spelar den minsta rollen, men de teoretiska kunskaperna den avgörande, har det *intresse* som drivfjädern för arbetet, jag ovan talat om, tagit överhanden över vinningslystnaden. Den nya typ av affärsmän som är i uppkomst, med högskolebildning och därav följande teoretiskt intresse, tror jag så småningom, när den blivit majoritet i sin klass, kommer att lyfta upp det merkantila livet. Dessa män måste dock dra sig för att ockra på den dåliga smaken. Säkerligen äro deras hem, deras kontor, deras kläder propra, skulle de så försälja basarkram?

Men naturligtvis måste de sättas in i problemet. De måste vara medvetna om de krafter vilka som sitt direkta mål satt tillverkningen av vackra varor, de vägar som härför böra beträdas och de resultat som vunnits. För den skull är undervisning nödvändig vid handelshögskolor och institut. Man borde också visa komparativa utställningar av olika varor under smakförfallet och med konstnärlig formgivning.

Men trots möjligheten av en nu angiven förbättring av handelslivet kvarstår alltid hos publiken de en gång väckta lustarna att köpa billigt kram. Emellertid kan detta till en stor del vara en övergående utvecklingssjukdom. I sin värsta form, i landsbygdens butiker, är kärleken till de granna varorna en slags kultursjukdom. Folkets nyfikenhet och vördnad framför handelsbutikens munspel och kravatter och granna sjalar är som vildens för glaspärlorna. Blir vilden civiliserad går sjukdommen över. Många diktare har skildrat den: Knut Hamsun i Segelfoss by, Felix Moechlin i Der Amerika-Johann med ämne från en socken i Dalarna. De ha nog sett för mörkt på situationen, ty även smakförfall har i denna timliga värld en ända. Med stadgade kulturförhållanden stadgar sig nog också smaken. Värre är det då publiken av ekonomiska orsaker *måste* köpa mindervärdiga varor. Till en mycket väsentlig del beror detta på de korta löneterminerna. Bonden som får sina inkomster en gång på hösten, planerar då sina inköp för hela året. De bli därför ordentligare än arbetarens, som även med stora arbetslöner lever ur hand i mun, då han får sin lön per vecka.

Lerkärl från Höganäs—Billesholms a.-b.

9.
SAMHÄLLET.

Som jag hoppas med det nu framställda ha påvisat, är strävan att förena konsten med industrin icke en speciell angelägenhet mellan två parter. Den är en rörelse av social typ, vars framgång icke är beroende blott på de två närmast berörda lägrens goda vilja. Den hänger tvärtom intimt tillsammans med de förändringar av det ekonomiska och kulturella livet överhuvud som åtminstone under större förhållanden med en viss tydlighet kunna spåras. Runt omkring i världen lösgör sig den ena samhällsgruppen efter den andra från beroendet av de faktorer, den ekonomiska individualismen, den fria konkurrensen, det planlösa exploaterandet, som karaktäriserade 1800-talets samhälle. Samtliga sträva de — om man skall drista sig till att tvinga in dem i ett par slagord — till bättre organisation och höjning av arbetsmetodernas och arbetsprodukternas kvalitet. En naturlig följd härav är en förändring av människan själv och samhällets sociala och kulturella struktur. Det tjugonde seklet kommer säkerligen icke att till-

låta ett uppvisande av ett så planlöst slösande med människor, tid och råmaterial, ett sådant förbehållande av kulturen åt vissa individer som det nittonde.

Som en del i det nya samhället ingår den på nytt sätt organiserade konsten. Konsten är, så skenbart isolerad den kan synas, dock till sitt väsen uttryck för sin tid. Att den nu medvetet vill skaffa sig ett vidsträcktare verksamhetsområde än förut, kan endast betyda gott för samhället. Det betyder icke någon esteticism, endast en avvägning till mera jämvikt mellan intellektuellt och åskådligt. Den nya använda konsten, som den fattas av de yngre generationerna, har alla förutsättningar att kunna tjänstgöra som ett socialt kitt. Att konsten i varje fall nu vill gripa sig an för samhället betydligt viktigare uppgifter än den förut gjort torde vara ställt utom tvivel.

Det officiella samhällets ställning till denna utveckling är visserligen icke betydelsefull, då utvecklingen går fram samhällsformerna förutan för att slutligen bryta dem. Men samhället kan på verksamt sätt underlätta det nya. Omedelbart i egenskap av konsument. Vid samtliga officiella företag borde det vara oskriven lag att byggnader och inredningsföremål uppfyllde de högsta fordringar i smakavseende. Detta är långt ifrån fallet, man kan som exempel taga vilken institution som helst, post, järnvägar, tull, telegraf. Och vilken betydelse ha dock dessa. Dels för tjänstemännens trevnad och arbetsglädje, dels för allmänhetens belärande. Särskilt på landsbygden, där stationen är så att säga statens och civilisationens synliga utpost, betyder arkitekturens och inredningsföremålens beskaffenhet oerhört mycket för den den allmänna smaken. Om folket på land och i stad konsekvent finge se god form i samhällets institutioner, skulle deras smak med säkerhet betydligt höjas.

Den andra vägen för samhället att ingripa är genom undervisningen. För närvarande är teckning- och yrkesundervisningen i Sverige i detta avseende dålig. Teckningsundervisningen bör naturligtvis gå ut på bibringande av förmåga att med smak använda konstnärliga uttrycksmedel och att på ett personligt sätt omsmälta den iakttagna verkligheten. Som slöjdundervisningen i Sverige bedrives, enligt den Näässka metoden, verkar den helt enkelt dödande, icke bara på skönhetssinnet utan indirekt också på lärjungens förmåga av självständig formproduktion. Denna precisionsslöjd måste förstöra det naturliga sinnet för formgivning. Som förebilder för slöjdundervisningen böra istället begagnas hantverks-

produkter sådana de t. ex. samlas av våra kulturhistoriska muséer. Dessa föremål skulle därigenom kunna tjäna ett produktivt syfte och deras former på ett naturligt och utvecklingen befrämjande sätt kunna fortplantas till kommande generationer. Direkt som hantverk, ej via konstnärlig omsmältning.

Det är även nödvändigt att den högre konstnärliga och konstindustriella undervisningen lägges om till mindre verklighetsfrämmande metoder och att den kommer mera i kontakt med det praktiska livet. Det duger icke längre att eleven undervisas enligt principer som gällde under gårdagen, så att han med andra ord måste undervisa sig själv, då han tafatt och andligt tomhänt kommer ut i livet. Som ett första krav härvidlag kan ställas fordringen att undervisningen lägges i direktare kontakt med fabriker, verkstäder och museer, och att eleverna få arbeta vid sina lärares byggnadsföretag eller större dekorativa uppgifter.

Nästa generation skall då bättre förberedd än vår gripa sig an uppgiften att göra

ALLA VAROR VACKRARE.

Trädgårdsurna av Edvard Hald. Rörstrand.

A N N O N S E R

Annonsörerna i denna publikation äro inbjudna av Svenska Slöjdföreningens arbetsutskott på grund av deras intresse för åstadkommande av kvalitetsvaror. Annonserna äro tecknade av Simon Gate, Akke Kumlien, och Eigil Schwab. Bröderna Lagerströms är utförd å deras tryckeri

Under Pågående Svenska Mässa
Önskar

Urrefors Glasbruk

Särskilt fästa Allmänhetens Uppmärksamhet På De Nya. Kristallslipningar varåt Våra Konstnärer Ägnat Mycken Umsorg

Övriga Specialiteer:
s.k. Graal-glas, Enklare Servis- Och Prydnadsglas Samt Sandviks Konservburkar.

Handelsinstitutet I. tr. Rum 29.

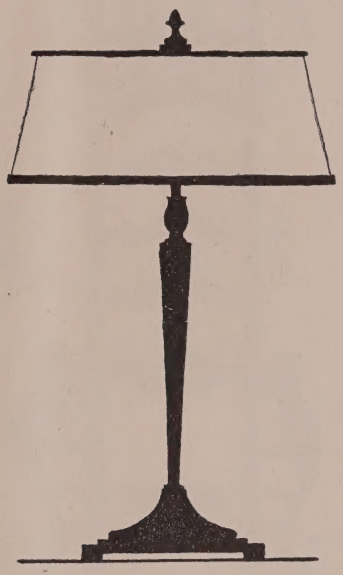
OSKARSHAMNS KAKELFABRIK

OSKARSHAMN

KAKELUGNSTILLVERKNING

EFTER MÖNSTERSTOCK
ORDNAD I SAMRÅD MED
SVENSKA SLÖJDFÖRENINGENS FÖRMEDLINGSBYRÅ

Ugnar kopierade efter utvalda äldre modeller.
Ugnar komponerade av
Ark. Björn Hedvall och Harald Bergsten.



ARMATUR

BELYSNINGSAVDELN.

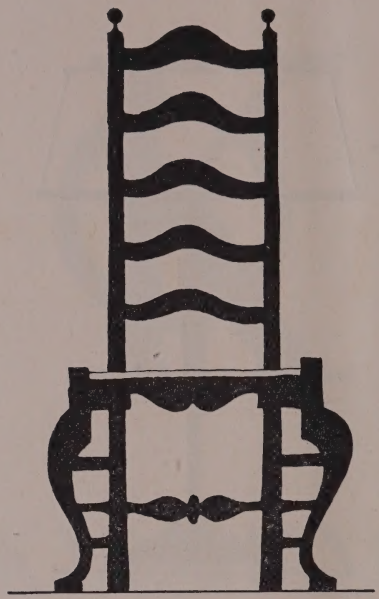
PERMANENT UTSTÄLLNING

SAMARBETE MED UTOMSTÅENDE ARKITEKTER
GEDIGEN OCH ENKEL UTFORMNING
EGNA FABRIKER

Reprecentant i Göteborg
GöteborgsRumsinrednigsbyrå Korsgatan 12

Æ.NORDISKA KOMPANIET

STOCKHOLM

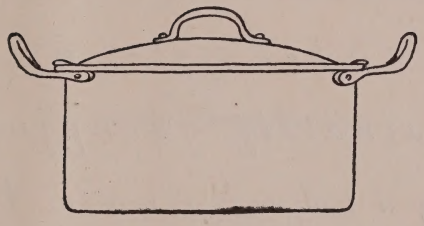


MÖBELAVDELNINGEN
A.B. NORDISKA KOMPANIET
STOCKHOLM

Representant i Göteborg
Göteborgs Rumsinredningsbyrå
Korsgatan 12

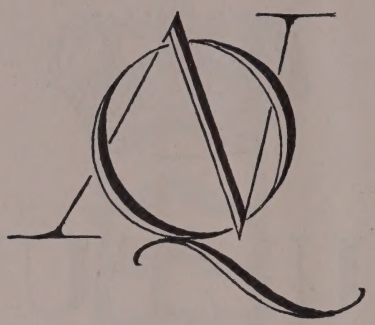
UTSTÄLLNING
UNDER KONSTNÄRLIGT SAKKUNNIG LEDNING.
RITKONTOR MED FAST ANSTÄLLDA KONSTNÄRER.
GEDIGET UTFÖRANDE I EGNA
VERKSTÄDER.

SKULTUNA
1611



HUSHÅLLSKÄRL

VACKRA och GEDIGNA



NÄFVEQVARNS BRUK

NÄFVEQVARN

har upptagit

Konstnärlig Järngjutning

Trädgårdsurnor Bänkar

Kaminer

Samarbete genom

Svenska Slöjdföreningens Förmedlingsbyrå

med skulptör Ivar Jonsson och

arkitekterna Folke Bensow

Ragnar Hjorth m. fl.

A K

BRÖDERNA LAGERSTRÖM

BOKTRYCKERI

och Litografisk anstalt

Stockholm

Reklamtryck

för Handel och Industri

Moderna Aktiebrev och Obligationer

Gediget Boktryck

Kataloger

Tryckt hos

Bröderna Lagerström

Boktryckare

Stockholm

1919

87-B8877

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01153 0371

PRIS KR. 2:50